

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

LES ADAPTATIONS MUSICALES DE SHAKESPEARE EN FRANCE

JUSQU'EN 1870

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris

PAR

Allwyn Charles KEYS

LIBRAIRIE
DU
RECUEIL SIREY
(SOCIÉTÉ ANONYME)
22, Rue Soufflot, PARIS (V°)
1933

**LES ADAPTATIONS MUSICALES
DE SHAKESPEARE EN FRANCE
JUSQU'EN 1870**

LES ADAPTATIONS MUSICALES DE SHAKESPEARE EN FRANCE

JUSQU'EN 1870

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris

PAR

Allwyn Charles KEYS

LIBRAIRIE
DU

RECUEIL SIREY

(SOCIÉTÉ ANONYME)

22, Rue Soufflot, PARIS (V°)

1933



TO MY MOTHER

PRÉFACE

C'est un devoir agréable de remercier tous ceux qui se sont intéressés à ces modestes recherches et qui, par leurs recommandations et leurs conseils généreusement offerts, ont rendu possibles les résultats auxquels celles-ci ont abouti.

En premier lieu, je veux exprimer toute ma reconnaissance à mon maître d'études M. Fernand Baldensperger, toujours prêt à aider, non seulement de ses vastes connaissances, mais aussi de ses encouragements personnels ceux qui en ont besoin. A son suppléant aussi, M. Paul Van Tieghem, je suis redevable de nombreuses suggestions et indications d'une valeur inestimable. Je désire remercier M. Paul-Marie Masson chargé de cours à la Sorbonne, pour des critiques bienveillantes et probantes sur la première partie de ce travail.

Je suis fier d'avoir l'occasion de rendre hommage à l'éminent musicologue qu'est M. Julien Tiersot. On trouvera plus loin des reconnaissances plus explicites de mes obligations envers ce savant historien de la musique. Je prie M. J.-G. Prod'homme, Bibliothécaire de l'Opéra, M. Expert, Bibliothécaire du Conservatoire et M. Maurice Emmanuel, professeur au Conservatoire, d'agréer ici l'expression de ma respectueuse gratitude pour leurs conseils dont j'ai largement profité.

En Angleterre, M. Collison-Morley, historien de Shakespeare en Italie, a bien voulu discuter certaines hypothèses que j'ai avancées sur les opéras italiens dont il s'agit ici, et m'a rendu ainsi aidé à préciser cette partie de mon travail. Je tiens à remercier M. C.-B. Oldman du British Museum et le Professeur E.-J. Dent de Cambridge pour des conseils et des indications bibliographiques de la plus haute importance.

Des remerciements tout particuliers reviennent à une amie franco-néo-zélandaise, Madame T. R. Herd, ainsi qu'à M. Firmin Roz, et mes camarades français de la Maison Canadienne pour des suggestions et des corrections qu'ils ont bien voulu apporter tant au texte même qu'à l'ordonnance de ce travail.

Cette liste de remerciements ne serait pas complète, tant s'en faut, sans une allusion à la généreuse hospitalité qu'a reçue un étudiant néo-zélandais dans la maison d'un de nos dominions frères. Pour cette hospitalité, qui a été singulièrement propice aux travaux dont voici le résultat, je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à M. Firmin Roz, directeur de la Maison Canadienne à la Cité Universitaire de Paris et au Ministre du Canada à Paris, M. Philippe Roi.

Mai 1933.

A. C. K.

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION

Musique et inspiration littéraire ; opéras à sujet littéraire et opéras shakespeariens ; Shakespeare et la scène française ; immunités de l'opéra ; les altérations et leur explication ; la connaissance de Shakespeare répandue par l'opéra ; rapprochement de l'histoire littéraire de Shakespeare en France ; but de cette étude.

Une étude se rapportant même indirectement à l'œuvre de Shakespeare risque fort de traiter un sujet déjà bien rebattu. Elle ne peut se justifier que si l'on envisage sous un angle particulier un problème déjà longuement discuté. La question ici, c'est l'histoire de Shakespeare en France, ce que nous allons offrir comme apport particulier est une considération spéciale du théâtre de Shakespeare dans les adaptations musicales à la scène française.

Il ne s'agit pas ici de passer en revue les théories acceptées ou périmées sur l'union de la poésie ou du drame avec la musique. Une exposition critique de telles théories entraînerait des discussions techniques qui, même si nous en étions capable, ne conviendrait nullement à une étude qui est avant tout littéraire ; car, dans l'adaptation musicale d'un drame écrit primitivement pour la scène parlée, le fond de l'œuvre reste littéraire, la forme seule est musicale. Nous ne discuterons pas les œuvres de musique pure, telles que la sonate ou la symphonie, qui peuvent s'inspirer de façon plus ou moins vague d'une œuvre littéraire, mais qui peuvent

être comprises et appréciées sans qu'il soit nécessaire pour cela de connaître la source de leur inspiration.

On prétend que Beethoven a traduit dans la *sonata appassionata* l'émotion ressentie à la lecture de la *Tempête* de Shakespeare, et qu'il a écrit l'admirable adagio du premier quatuor en *fa* en pensant à la douloureuse séparation de Roméo et de Juliette. Ces indications peuvent être utiles à l'interprétation de la musique, mais elles ne sont pas indispensables à l'intelligence de l'œuvre musicale. Un auditoire qui n'aurait jamais entendu parler du *Songe d'une nuit d'été*, n'en serait pas moins ravi par la légèreté féérique de l'ouverture de Mendelssohn, ou par la fantaisie folâtre de son scherzo. Dans la musique dite à *programme*, les rapports entre l'inspiration littéraire de l'œuvre musicale et la musique elle-même sont beaucoup plus étroits, et il est essentiel qu'ils soient bien saisis pour que l'œuvre soit appréciée. Le compositeur doit traduire en musique une idée littéraire et communiquer infailliblement cette idée à son auditoire. Le genre renferme un élément de vague et d'incertitude, il exige des auditeurs un niveau intellectuel élevé.

Dans l'opéra d'inspiration littéraire les intentions du poète et du musicien ne prêtent plus à l'équivoque, le jeu des acteurs et la mise en scène suffisent pour empêcher que le spectateur ne s'y trompe entièrement. Tant pis que le *Till Eulenspiegel* de Strauss cherche à décrire sous une forme sonore certains incidents qu'on ne voit pas, l'*Otello* de Verdi et Boïto fait voir sur la scène, raccourci et un peu altéré sans doute, ce qui rest au fond l'intrigue de la pièce de Shakespeare, agrémentée d'une parure musicale. Ici le rôle que fait jouer le compositeur de musique descriptive à l'imagination de son auditoire est sensiblement diminué.

A l'exception de la symphonie dramatique de Briloz sur *Roméo et Juliette*, cette étude va s'occuper exclusivement d'œuvres musicales destinées à la scène, c'est-à-dire de l'opéra et de l'opéra-comique. Certains auteurs se sont plaints que l'histoire de l'opéra ait toujours été

écrite du point de vue musical, et non du point de vue dramatique. Or, c'est sous ce dernier angle que l'on va suivre l'histoire d'une série d'opéras dont les sujets ont été tirés de l'œuvre dramatique de Shakespeare. On se rappelle que les premiers compositeurs d'opéras italiens s'efforçaient de gagner pour le théâtre le concours que, pensaient-ils, la musique avait apporté à la tragédie grecque ancienne. Leurs premiers sujets d'opéras furent empruntés aux œuvres dramatiques de la littérature grecque. Ensuite ils remontèrent à la mythologie et aux légendes auxquelles les Grecs eux-mêmes avaient emprunté les sujets de leurs drames. Plus tard, les librettistes eurent recours aux histoires du Tasse. Ainsi Gluck composa une *Phèdre*, un *Orphée et Euridice* et une *Armide*. Avec *Iphigénie en Aulide*, il produisit une œuvre dont la donnée antique fut empruntée par du Roulet à la tragédie de Racine où elle se trouvait consacrée sous une forme littéraire moderne. On assure également que le *Mitridate* de Mozart fut composé d'après une traduction italienne de Racine.

Il ne rentre pas dans le cadre de cette étude de retracer l'histoire des sujets d'opéra ; il est à remarquer cependant que ceux-ci ont été souvent empruntés à des ouvrages connus. L'opéra est une combinaison plus ou moins heureuse de la musique et du drame. Celui-ci par la parole et par l'action s'adresse aux yeux et aux oreilles. Quand on assiste à la représentation d'un opéra une même faculté doit percevoir les paroles et la musique. Si donc le sujet de la pièce est déjà connu, il n'est pas rigoureusement nécessaire que l'auditoire saisisse chaque parole des acteurs. Une telle connaissance de l'intrigue tourne à l'avantage de la musique, et par conséquent de l'opéra lui-même.

Dans l'histoire de Shakespeare en France, il est possible de distinguer trois divisions qui, sans correspondre à des périodes rigoureusement distinctes, n'en marquent pas moins des étapes assez nettes pour permettre de se former une idée d'ensemble sur les progrès de la renommée du poète. Ce sont les périodes des discussions, des

traductions et des représentations. Ces discussions furent d'abord soulevées par certains hommes de lettres français qui ayant les premiers connu Shakespeare dans sa langue originale, portèrent divers jugements sévères sur son manque de goût, et sur le peu de cas qu'il faisait des conventions théâtrales telles que les entendait le classicisme du dix-huitième siècle. Certains autres trouvaient dans son théâtre une mine inépuisable de beautés inconnues et insoupçonnées jusqu'alors. Les imitateurs et les admirateurs de l'auteur anglais prennent chaleureusement sa défense contre ses détracteurs ; de part et d'autre s'engage une polémique de lettres dans les revues contemporaines. Voltaire qui se vantait d'avoir été le premier à faire connaître Shakespeare à ses compatriotes, devient par un revirement curieux l'adversaire le plus enragé de l'auteur qu'il s'était donné la peine de prôner et même d'imiter autrefois. Ces attaques et ces apologies qui reprennent à bâtons rompus jusqu'au triomphe du romantisme en 1830 et même au-delà, sont provoquées tantôt par l'apparition d'une nouvelle traduction (celle de Le Tourneur par exemple), tantôt par les tentatives pour faire jouer Shakespeare sur la scène française.

Avant 1769, le grand public n'avait pas par lui-même les moyens de s'intéresser au théâtre de Shakespeare, et ne pouvait prendre parti dans les discussions entre littérateurs. Même la première traduction de La Place, (1745-1748) ne put atteindre qu'une proportion négligeable de lecteurs. Pour le grand public l'histoire de Shakespeare en France ne date que de 1769, année où Ducis fit représenter la première de ses adaptations shakespeariennes. Enfin on pouvait voir, imparfaitement, il est vrai, ce qu'était ce fameux *Hamlet* dont on avait entendu parler. Pour se rendre compte de l'effet que peut produire sur un auditoire le drame joué, il suffit de se souvenir de l'émotion que souleva en 1827 la représentation de certaines pièces de Shakespeare même mutilées et en langue étrangère. *Hamlet* joué sur la scène produit beaucoup plus d'effet sur un spectateur moyen que des tomes de critique.

A la première page de son étude sur le théâtre anglais à Paris, M. Borgerhoff insiste sur l'importance de certains ballets et de certaines pantomimes qui, à force d'être représentés sur la scène, rendirent familiers au grand public, sinon la poésie, la philosophie et la psychologie de Shakespeare, au moins quelques sujets et quelques personnages de son théâtre. Si l'on reconnaît l'influence de telles œuvres qui n'eurent qu'une existence éphémère, on est d'autant plus autorisé à attacher une grande importance à certains opéras shakespeariens qui tinrent l'affiche pendant de longues années. D'ailleurs ces opéras attirèrent l'attention de littérateurs et de critiques tels que Paul de Saint-Victor, Jules Janin, Alexandre Dumas, Alfred de Musset, Stendhal et Théophile Gautier.

Quand on connaît la pointilleuse susceptibilité des artistes souvent médiocres du XVIII^e siècle — et de n'importe quelle époque — ou l'amour propre de certain danseur qui trouvait incompréhensible, voire inadmissible, que les Grecs d'*Iphigénie en Aulide* n'eussent pas de chaconne, on se rend facilement compte des exigences gênantes que pouvait comporter le genre de l'opéra. Mais au point de vue non-musical l'opéra n'était pas, comme la tragédie, assujetti aux austères règles théâtrales. Grâce à cette liberté relative, le spectacle y avait sa place, et devait être fastueux. C'est pour satisfaire à cette exigence du genre qu'en 1868, la mort même d'Ophélie fut représentée sur la scène comme suite du ballet imposé traditionnellement à toute œuvre acceptée par l'Opéra. On trouvera cité plus loin un passage de Bachaumont qui déclara en 1783 que le spectacle d'un orage dans le *Roi Lear* convenait à un opéra, mais non à une tragédie. Quant aux sorcières de *Macbeth* que Ducis n'osa pas introduire sur la scène en 1784, Voltaire avait dit en 1761, que de tels enchantements n'étaient bons qu'à être renvoyés à l'opéra. Et l'opéra en profita, de sorte qu'en 1827, lors du *Macbeth* de Chélaré et de Rouget de Lisle, on estima la scène des sorcières comme une des parties les plus importantes du spectacle. Grâce aussi

aux libertés accordées à l'opéra, Roméo et Tybalt peuvent se battre sur la scène dans le *Juliette et Roméo* de Dalayrac et Monvel. Dans cet ouvrage les auteurs font même l'essai ridicule de mêler un peu de comique à la pièce. Dans l'histoire du théâtre il y a plusieurs exemples où un affublement musical a pu servir d'excuse à de pareilles hardiesses. On se souvient par exemple comment, grâce à la musique, des spectacles comme le *Siège de Rhodes* furent admis en Angleterre pendant la période de fermeture des théâtres ; ou comment le *Mariage de Figaro* de Beaumarchais interdit à Vienne, remporta dans cette même ville, mais sous la forme des *Nozze di Figaro* de Mozart, un succès retentissant.

Ces observations font partie d'une série de contradictions curieuses qui se produisent au cours de l'histoire de Shakespeare en France. Voltaire, après avoir imité le dramaturge anglais, lance son *Appel aux nations* contre les partisans du « monstre ». En 1778, il fait lire une lettre de protestation provoquée par les premiers volumes de *Le Tourneur*, dans une séance de l'Académie Française présidée par ce même Chastellux, qui huit ans auparavant avait fait paraître sur la scène pour la première fois en France, *Roméo et Juliette*. Plus tard, Emile Deschamps visant les imitations infidèles et tronquées des pièces de Shakespeare ayant paru en France, déclara qu'il valait cent fois mieux ne pas les connaître que de les connaître ainsi ; pourtant ces scrupules louables ne l'empêchèrent pas de faire représenter en 1854 une pâle imitation du *Roi Lear*, tronquée au point d'être presque méconnaissable, mais recouverte de la respectable autorité de la musique.

Le cas le plus curieux est le suivant : on sait la franche hostilité que le *Courrier des Théâtres* vouait ouvertement aux comédiens anglais en 1827. Le 11 et le 15 septembre de cette année, il poussa sa mesquinerie jusqu'à substituer aux annonces des représentations à l'Odéon les petites suivantes : « A 8 heures du soir : *Le Parnasse noyé dans la Tamise*, tragédie de John Bull ; et *Molière berné ou les Parisiens à l'anglaise*, farce de milord London »

et « A 7 heures du soir, s'enfermer chez soi, lire Racine et prier Corneille ». Mais ce généreux défenseur du classicisme français ne fit aucune difficulté à annoncer, dans le casier immédiatement au-dessous, des représentations du *Giulietta e Romeo* de Vaccaï au Théâtre Italien. Evidemment cette pièce jouée en anglais fut estimée pernicieuse et funeste pour le théâtre français; chantée en italien, elle devenait parfaitement innocente et anodine.

Etant donné les transformations bizarres que durent subir les pièces de Shakespeare avant d'être présentées sur une scène encore entravée par les règles du néo-classicisme, on s'imagine bien qu'en revêtant la forme de l'opéra les mêmes pièces connurent des altérations également étranges. L'action étant à chaque instant ralentie et comme suspendue par les exigences du chant inhérentes au genre, il est manifestement impossible qu'un opéra reproduise d'une manière intégrale le vaste cadre d'une pièce de Shakesperare. Berlioz eut beau se lamenter que les *Capuleti ed i Montecchi* eussent écarté plusieurs épisodes de *Roméo et Juliette*, ils avaient obéi à la nécessité. Il faut donc dans le cas où deux intrigues s'entrecroisent, s'attendre à voir disparaître la moins importante : même celle qui reste sera délibérément simplifiée. Quelquefois l'intérêt principal de la pièce est déplacé. Dans les opéras italiens sur *Roméo et Juliette*, c'est le rôle de Roméo, joué par une *prima donna* qui devient le plus important. Dans la *Tempête*, même au point de vue de l'intrigue, Caliban devient un personnage beaucoup plus important que Ferdinand; Ophélie une fois morte au quatrième acte, le dernier acte de l'*Hamlet* de Thomas fut trouvé froid et sans intérêt.

Les ravaudages et les dégradations que subissent ces chefs d'œuvre en passant dans l'opéra rendent cette étude fort pénible. S'ils sont aussi radicaux que les altérations que fit Ducis, ils sont également susceptibles d'une explication. Tout absurdes que puissent paraître aujourd'hui les essais du premier adaptateur français, il faut reconnaître qu'ils furent la tentative d'un inno-

vateur qui cherchait à plier les hardiesses du drame shakespeareien aux règles du dix-huitième siècle. Quant aux opéras qui vont retenir l'attention du lecteur, l'introduction d'une intrigue amoureuse dans le *Macbeth* de Rouget de Lisle était exigée sans doute par la poétique de l'opéra, auquel cet élément était jugé indispensable. Mais si un librettiste s'avise de faire de Tybalt le frère ou l'amant de Juliette, il ne faut pas conclure qu'il agisse par pure fantaisie¹. Il faut au contraire se reporter à l'époque de l'ouvrage en question, tenir compte de la connaissance de Shakespeare qui existait alors et savoir de quelle version de la donnée pouvait disposer le librettiste. Dans l'examen qui suit nous partons du principe qu'une connaissance quelconque de l'œuvre de Shakespeare doit précéder et en quelque sorte conditionner les adaptations musicales. Cette connaissance les auteurs des opéras l'ont eue en général à travers les traductions de la pièce ayant cours au moment où ils composaient leur œuvre. Quand on constate par exemple qu'un opéra français sur *Roméo et Juliette* renferme des incidents et des personnages qui ne paraissent pas dans l'original, il s'agit de chercher d'où peuvent provenir ces variations. Il est peu probable que le dénouement heureux de Ségur ait été exigé par l'aversion du public de l'époque pour des dénouements tragiques comme le prétend Berlioz ; au contraire il fut presque certainement emprunté, comme on le verra, à des versions antérieures de la pièce. Mais ces changements qui les a apportés ? Pour répondre à cette question il faudra rechercher dans la vie des auteurs, dans leurs connaissances littéraires, dans les circonstances où les œuvres furent écrites, ce qui a déterminé les altérations du texte original. Tantôt c'est le musicien qui s'intéresse à Shakespeare, tantôt c'est le librettiste. Quand les détails biographiques font défaut, il faut recourir à d'autres témoignages ;

1. Wagner qui en 1836 adapta *Mesure pour mesure* (*Das Liebesverbot*), donne explicitement les raisons des changements qu'il apporta à la pièce. Voir l'article très documenté d'Edgar Istel, *Wagner and Shakespeare* (*Musical Quarterly*, 1922).

quand ni l'une ni l'autre de ces méthodes ne permet d'arriver à une conclusion définitive, tout ce qu'on peut faire c'est d'exposer les témoignages dans l'espoir que des recherches futures apporteront plus de lumière à ce qui actuellement reste indécis.

Pour ce qui concerne les altérations et les interpolations qui se présentent dans certaines traductions françaises de Shakespeare, elles sont parfois d'origine anglaise. De telles « améliorations » satisfaisaient tantôt au classicisme anglais de l'époque qui commence vers 1660 tantôt au désir de voir disparaître certains épisodes choquants et grossiers, tantôt à la manie du spectacle et d'une mise en scène splendide, tantôt à la vanité des acteurs. C'est pour ces deux dernières raisons que *Roméo et Juliette* doit à Garrick l'adjonction d'un chœur funèbre et une modification du dénouement. L'occasion se présentera de faire observer que ces deux altérations ont passé dans une traduction aussi consciencieuse que celle de Le Tourneur. Même un critique aussi avisé que Charles Magnin, qui fut si sévère pour les versions mutilées que représentèrent les comédiens anglais en 1827, regrettait qu'on n'eût pas donné la scène de l'enterrement de Juliette au son de l'hymne funèbre dont Händel aurait composé la musique². Ce chœur funèbre figure encore dans le *Roméo et Juliette* de Deschamps publié en 1844. On se rend facilement compte de l'empressement avec lequel les compositeurs et les librettistes s'emparaient de ces deux additions qui offraient, tout faits, les sujets d'un chœur d'opéra et d'un duo d'amour final.

Il arrive assez fréquemment que les critiques d'un opéra shakespearien en attribuent l'allure à telle ou telle version française de la pièce en question. Chaque fois que ce cas se produit, que les indications soient vraies ou fausses, il convient de les signaler, car elles sont parfois une confirmation du principe déjà énoncé que les versions musicales dépendent d'une version

2. *Causerie et méditations historiques et littéraires*, Paris, 1843, t. II, p. 77.

antérieure quelconque. Nous espérons montrer que de tels rapports ont réellement existé. Le cas d'Emile Deschamps offre l'exemple d'un traducteur de Shakespeare qui reparaitra deux fois comme librettiste. De même que l'histoire de Shakespeare en Italie ne peut être étudiée d'une manière intelligente sans une connaissance préalable de l'histoire correspondante en France, nous avons relevé des témoignages qui accusent une influence française dans les livrets des opéras italiens représentés en France. Quant aux œuvres non représentées ou inédites, et qui, par conséquent, n'ont rien fait pour répandre la connaissance de Shakespeare, elles témoignent au moins d'un intérêt manifesté dans le théâtre de Shakespeare par certains auteurs qui ont déjà d'autres prétentions à la notoriété.

Sur la mesure où ces opéras firent connaître les pièces d'où ils étaient tirés, il est impossible de parler avec une précision définitive ou absolue. Mais il est évident qu'une pièce comme les *Deux Amies*, si elle s'était maintenue plus longtemps, aurait beaucoup contribué à faire connaître un sujet aussi curieux que celui des *Joyeuses Commères*. Les opéras italiens sur *Roméo et Juliette* et *Othello*, qui parvinrent à s'imposer grâce au prestige de leurs interprètes, furent représentés si longtemps et avec un tel éclat que leur influence ne saurait guère être contestée. Pour ce qui est d'*Imogène* et des *Peines d'amour*, les représentations de ces œuvres furent bien longtemps le seul moyen de se faire une idée des pièces correspondantes autrement que par la lecture.

Avec l'apparition dans les journaux et dans les revues d'une critique musicale suffisante, la publicité accordée à ces œuvres devint forcément plus répandue. Les opéras commencent à être critiqués plus longuement quant à leurs origines littéraires. Même un Paul Bernard ou un Gustave Bertrand qui, bien que connus des historiens de la musique du dix-neuvième siècle, ne trouvent pas de place dans l'histoire littéraire de la même époque, sont obligés de faire allusion aux pièces d'origine. Leurs critiques ne font en général que répéter ou renforcer celles

de littérateurs mieux connus. D'autre part, on retrouve aussi comme critiques des opéras shakespeariens certains auteurs qui ont exprimé ailleurs des opinions sur Shakespeare comme dramaturge et comme poète.

Une comparaison de ces diverses opinions laisse apercevoir leur approbation ou leur désapprobation de cette manière de présenter une pièce de Shakèspeare. Un dépouillement complet de tous les articles des journaux constituerait à lui seul une tâche formidable ; un choix judicieux s'impose. Ces articles pourtant permettent de constater un changement d'opinion à l'égard des pièces de Shakespeare elles-mêmes, et de leur adaptation pour le drame lyrique. Si des opéras comme les *Roméo* de 1792 et de 1793 sont trouvés absurdes, c'est presque sans référence à leur origine littéraire. Mais en 1859 ou 1867, les critiques connaissent assez bien le *Roméo* de Shakespeare pour ne pas être ennuyés par *I Capuleti ed i Montecchi* de Bellini, et les compositeurs et les librettistes sont trop avisés pour se permettre de pareilles stupidités devant le public.

Un autre moyen de se rendre compte de l'accueil qu'ont reçu ces opéras, est de mettre en lumière, grâce aux recherches laborieuses d'un historien du théâtre comme Albert Soubies, le nombre de représentations qu'ils ont atteint. A ce point de vue nous avons tenu à faire de cette étude un chapitre de l'histoire du théâtre à Paris. On relève quelquefois même des rencontres assez inattendues entre les représentations de certaines pièces de Shakespeare sous leur forme dramatique et sous une forme musicale. Au mois d'octobre 1827, un habitué du théâtre peut aller aux Italiens entendre le *Giulietta e Romeo* de Vaccaï en italien et y retourner quinze jours après voir *Romeo and Juliet* en anglais. Certain soir de 1829 (le 12 novembre), il n'aura que l'embarras du choix : à la Comédie Française on joue le *More de Venise* d'Alfred de Vigny, aux Italiens l'*Otello* de Rossini, à l'Odéon on donne *Macbeth* tandis que le théâtre de la Porte Saint-Martin offre à ses spectateurs un mélodrame fantastique sur le même sujet. Le 31 mars 1863, il aura le choix entre *Otello*, *Macbeth* et les *Peines d'Amour*.

La découverte de telles rencontres curieuses et la recherche des origines des livrets, même des italiens, dans les traductions et adaptations françaises sont le résultat d'un simple raccordement entre deux histoires, dont chacune avait été jusqu'ici étudiée indépendamment de l'autre : celle qu'on appelle l'histoire de Shakespeare en France et celle de la représentation des opéras shakespeareiens, quel que soit leur pays d'origine, sur la scène française. Il suffit de ce rapprochement pour faire ressortir certains faits intéressants qui paraîtront plus tard, et dont l'exemple le plus curieux est celui des *Deux Amies* qui précèdent de huit ans la première adaptation de Ducis.

Bien que, pour notre satisfaction personnelle, nous ayons tenu à connaître autant que possible les diverses partitions — fût-ce aux dépens de longues heures de copie laborieuse dans les bibliothèques — qu'on ne s'attende pas à trouver ici des analyses savantes de cette musique dont la presque totalité ne s'exécute plus, et dont une partie n'existe même plus. En entreprenant cette étude nous avons renoncé à toute prétention au rôle de critique musical — quant à cela, *viderint sapientiores*. Cette étude a été conçue plutôt du point de vue historique et littéraire que du point de vue critique et musical.

Il est pourtant nécessaire d'ajouter un mot sur la forme des œuvres en question. Toutes jusqu'au *Roméo et Juliette* de 1806 sont écrites dans la forme de l'opéra-comique, c'est-à-dire, avec du dialogue parlé en prose ou en vers semé d'ariettes. Dans les *Deux amies*, les airs sont relativement courts ; dans le *Roméo* de Steibelt il y a des scènes musicales assez développées. Les œuvres italiennes sont des opéras avec airs et récitatifs. Le premier opéra français est *Macbeth* (1827) ; la *Tempête* (1851) fut écrite par des auteurs français, mais pour le théâtre italien, et par conséquent revêtit la forme de l'opéra. De 1865 jusqu'au *Roméo* et à l'*Hamlet* de 1867 et 1868, tout est opéra-comique sauf le *Macbeth* de Verdi. Les

Joyeuses Commères de Nicolai furent transformées d'opéra allemand en opéra-comique français³.

Des quatre ouvrages importants sur Shakespeare en France qui existent à présent, celui de Lacroix reconnaît que le théâtre shakespearien a été adapté pour l'opéra, mais à l'exception de l'*Imogène* de Dejaure, n'en cite aucun exemple. Celui de feu M. Jusserand signale l'opéra comme genre exempt de certaines tyrannies qui entravaient le théâtre tragique; il cite le *Roméo et Juliette* de Moline et Cubières-Palmézeaux, et *Hilas et Silvie* calqué sur une version altérée de la *Tempête*. L'*Esquisse de l'histoire de Shakespeare en France* de M. Baldensperger fait un grand pas en avant en relevant une douzaine d'œuvre musicales, opéras et autres, qui se sont inspirées d'une donnée shakespearienne. L'excellent ouvrage de M. Haines sur les critiques françaises de Shakespeare fait allusion à certaines adaptations nommées par ses prédécesseurs, mais n'y apporte rien de nouveau. Du côté purement musical, c'est-à-dire sans rapport avec l'histoire littéraire, des listes d'opéras shakespeariens ont fourmillé depuis le jour où, en 1859, Berlioz, imité en 1867 par Bertrand, dressa une liste d'ouvrages lyriques bâtis sur la fable de *Roméo et Juliette*. Le premier essai d'apporter un peu de détail historique au sujet est celui d'un auteur anonyme dans *All the Year Round* de 1863. La première liste française d'une importance quelconque est celle de Lavoix : *Les Traducteurs de Shakespeare en musique*, qui date de 1869. Vers la fin de 1882, des recherches instituées par un correspondant de l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux* attirent des réponses qui pour être inexactes à certains égards, sont néanmoins d'un intérêt considérable du point de vue historique. Le *Shakespeare in Music* de Louis Elson publié en 1901 s'occupe

3. L'inclusion de la symphonie dramatique de Berlioz se justifie par le fait que, sous sa forme primitive du moins, elle raconte à l'aide de la musique et des voix l'histoire de Roméo et Juliette, bien que sa construction ne soit pas assez dramatique pour lui permettre d'être représentée sur la scène comme l'ont été la *Damnation de Faust*, l'*Elie* de Mendelssohn ou le *Hiawatha* de Coleridge-Taylor.

plutôt, comme disait l'auteur dans le *Musician* (Boston, février 1916), des connaissances musicales du poète lui-même. L'intérêt principal de son chapitre sur les opéras shakespeariens, c'est qu'il attira sur cette question, non pour la première fois probablement, l'attention de Camille Bellaigue en France et de Conrat en Italie. L'année même de la publication du livre d'Elson, Max Friedländer fit paraître dans le *Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft* une liste formidable d'opéras shakespeariens et de compositions musicales inspirées de Shakespeare, qui reste encore, malgré des lacunes inévitables, probablement la plus complète. L'ouvrage le plus récent consacré à ce sujet est le *Shakespeare and Music* de Christopher Wilson, un recueil d'articles quelquefois d'une naïveté fort divertissante, qui fut publié après la mort de leur auteur, malheureusement sans avoir été corrigé d'une manière rigoureuse. Le premier auteur qui se soit occupé d'une adaptation lyrique d'une pièce comme moyen de faire connaître celle-ci en France est miss Gilman qui, en retraçant l'histoire d'*Othello* en France n'hésite pas à dire que la version qui fit le plus pour vulgariser l'histoire du More de Venise, fut précisément l'opéra de Rossini. Les deux ou trois essais des commentateurs pour découvrir l'origine ou la cause occasionnelle de ces opéras n'ont pas été très heureux. Celui d'Héroid sera discuté à sa place ; celui de Draper qui attribue la composition de *Macbeth* (représenté juin 1827) à l'influence des représentations anglaises, a le fâcheux inconvénient de mettre l'effet au moins trois ans avant la cause prétendue. Enfin la plus récente bibliographie de traductions françaises de Shakespeare, celle d'Albert Dubeux, essaie de réaliser un raccordement entre les traductions littéraires et scéniques et les adaptations lyriques, en faisant rentrer celles-ci dans la liste. Ce serait une tâche bien ingrate d'en signaler les lacunes et les nombreuses inexactitudes ; mais nous espérons y avoir apporté, dans le cadre de la période qui va jusqu'à 1870, quelques corrections et additions.

La date de 1870 qui clôt la période de ces recherches, pour être purement arbitraire, est cependant bien commode. Elle marque en même temps la fin du Second Empire et l'achèvement de la grande traduction des œuvres complètes de Shakespeare par Emile Montégut ; c'est l'année de la fermeture du Théâtre Lyrique qui, à partir du *Falstaff* de 1856, avait monté quatre des derniers ouvrages dont il s'agit ici ; enfin l'année précédente avait vu l'apparition des la *Revue et Gazette musicale* de l'article de Lavoix qui marque la première tentative française de jeter un coup d'œil d'ensemble sur les traductions musicales de Shakespeare antérieures à cette date.

Le but de cette étude est donc double : d'abord elle cherche à remonter aux sources d'inspiration des auteurs d'adaptations musicales, lesquels connaissaient les pièces de Shakespeare à travers des traductions précédentes. Celles-ci à leur tour, étaient le résultat de l'infiltration d'une littérature étrangère en France. En second lieu nous cherchons à mettre en lumière les circonstances où ces opéras furent composés et représentés, l'intérêt qu'ils firent naître, et les critiques qu'ils provoquèrent. En insistant sur le côté littéraire de ce sujet, nous tentons l'expérience qui consiste à appliquer à une branche de la musicologie les méthodes et les procédés de la littérature comparée.

CHAPITRE II

LES ADAPTATIONS ANCIENNES I : (1761-1778)

Deux échos de la *Tempête*. — *Georget et Georgette* et *Hilas et Silvie*. — La première représentation d'une pièce de Shakespeare en France. — *Les Deux Amies ou le Vieux coquet* de Bret et Papavoine. — Encore deux adaptations des *Joyeuses Commères* : *Herne le chasseur* de Douin, et *Monsieur Rodomont ou l'Amant loup-garou* de Collot d'Herbois.

Avant d'en venir à la première adaptation d'une pièce shakespeareienne proprement dite, jetons un coup d'œil sur *Georget et Georgette*, opéra-comique en un acte, représenté à la Foire Saint-Laurent le 28 juillet 1761. Le *Mercure de France*, rendant compte de cette représentation fait observer, sans toutefois prononcer le nom de Shakespeare, que quelques épisodes du livret sont tirés d'« une comédie anglaise intitulée *The Tempest*, dont on a la traduction dans le volume de *Fragments* de M. Néricault des Touches¹ ».

On sait que les scènes tirées de la *Tempête* traduites par cet auteur² parurent la même année que les premiers volumes de la traduction de Shakespeare par La Place. Ce dernier cependant ne traduit pas la *Tempête*, mais se borne à en donner un résumé. Il explique clairement

1. Septembre 1761, pp. 214-215.

Cette notice est reproduite presque textuellement dans l'*Histoire de l'opéra bouffon, depuis sa naissance jusqu'à ce jour*, par Contant d'Orville, Amsterdam 1768, in-8, t. 1^{er}, pp. 173-174.

Alexandre, compositeur de la musique était violoniste à la Comédie Italienne (voir L. de La Laurencie *Ecole Française du Violon*, Paris 1922-1924, t. II, p. 390).

qu'il a préféré suivre la pièce de Shakespeare plutôt que le même ouvrage « rajeuni » par Dryden et Davenant, et dont Destouches a traduit certaines scènes³. Celui-ci au contraire ne fait aucune mention ni de l'auteur original de la *Tempête*, ni de ses adaptateurs.

Quand on vient à chercher la raison de cette omission on trouve que Destouches, loin d'avoir emprunté ses *Scènes anglaises* directement à Shakespeare ne les a pas, à vrai dire, empruntées à Dryden et Davenant non plus. La vérité est qu'on est ici en présence du phénomène curieux d'une traduction française qui a servi de base à un opéra-comique, et qui a été faite elle-même sur le texte d'un opéra anglais calqué sur la *Tempête* de Dryden et Davenant. Jusqu'en 1906, on ignorait que ce qui avait été publié depuis 1701 comme le texte du remaniement de la *Tempête* par ces deux auteurs ne l'était point ; au contraire, c'était le texte d'un opéra de Shadwell⁴. Cet ouvrage qui renfermait la plus grande partie de l'adaptation de

2. Cinquième lettre à Mme la marquise de Puyzieulx suivie de *Scènes anglaises tirées de la comédie intitulée la Tempête, en vers*, dans *Œuvres de M. Destouches, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur*, Paris, 8 vol., in-12, 1745, vol. VIII, t. v, p. 132 et suiv.

3. La Place, *Théâtre Anglois*, Londres, 1746, t. iv, p. 304.

4. Voir Ernest Clarke : *The Tempest as an Opera* : (*Athenæum*, 25 août 1906), et une discussion plus complète de cette question par W.-J. Lawrence : *Did Thomas Shadwell write an Opera on the « Tempest ? »* (*The Elizabethan Playhouse and other studies* : 1^{re} série, 1912, p. 193). Puisqu'il s'agit de cet opéra et de ses rapports avec la France, il ne sera pas sans intérêt de citer les allusions suivantes à la scène française telles qu'elles se trouvent dans l'épilogue écrit par Shadwell lui-même. (Les « sorcières volantes » avaient paru dans l'opéra de *Macbeth* par le même auteur) :

When you of witt and sence were weary growne
Romantick, riming, fustian Playes were showne,
We then to flying witches did avance,
And for your pleasures traffic 'd into ffrance.
From thence new actes to please you, we have sought,
We have machines to some perfection brought,
And above 30 warbling voyces gott.

On sait d'ailleurs qu'en 1671, Shadwell et Locke firent représenter une imitation de *Psyché*, la comédie-ballet à laquelle avaient collaboré Corneille, Molière, Quinault et Lulli.

Cet opéra de Shadwell n'était pas un opéra selon le sens moderne du mot, ni même selon la définition qu'en donna Dryden dans la préface d'*Albion and Albanus* (« a poetical Tale or fiction represented by vocal and instrumental musick, adorn'd with scenes, machines and dancing... ») Par son mélange de musique et de dialogue parlé, il se rapprochait plutôt de la comédie-ballet française. La meilleure description de l'opéra de Shadwell est celle d'E.-J. Dent : *Foundations of English Opera, a study in*

Dryden et Davenant⁵, et y ajoutait un masque intitulé *Neptune et Amphitrite*, fut publié pour la première fois en 1674, sans nom d'auteur, mais avec la préface originale de « John Drifden ». On sait maintenant que l'opéra de Shadwell a fini par se glisser dans les éditions de l'œuvre de Dryden. Bien qu'il ne soit pas besoin d'examiner ici quels furent les apports de Shadwell à la comédie primitive, son opéra fut réimprimé si souvent⁶ qu'il serait permis de se demander si Destouches eut connaissance de ce texte même et s'en servit pour sa traduction. C'est bien, en effet, ce qui se produisit ; on en a la preuve en comparant les trois textes. Là où la version de Shadwell omet quelques vers de la comédie de Dryden et Davenant, on constate les mêmes omissions dans la traduction de Destouches. Ce dernier donc a traduit non le texte de la comédie, mais celui de l'opéra⁷. On trouve ainsi une explication du fait que Destouches ne fait aucune mention du nom de Shakespeare. Peut-être

musical drama in England during the 17 th century, Cambridge, 1928⁸, pp. 139 et suiv. (Voir aussi Marie-Louise Pereyra « *La Tempête d'après Shakespeare et la musique de Pelham Humphey* », *Revue Musicale*, janvier 1921 ; et un article analogue du même auteur dans le *Bulletin de la Société française de musicologie*, octobre 1920).

5. *The Tempest or the Enchanted Island*, jouée le 7 novembre 1667 au théâtre de Lincoln's Inn Fields, et publiée en 1670 avec une préface datée 1669 et signée « John Driden ». Cette comédie fut réimprimée seulement en 1701, et tout récemment dans le volume de Montague Summers : *Shakespeare Adaptations*, Londres, 1922.

6. En 1676 (*bis*), 1690, 1695, 1701, et à plusieurs reprises pendant le XVIII^e siècle. La première représentation eut lieu au Théâtre de Dorset Gardens le 30 avril 1674. (Allardyce Nicoll, *Dryden as an Adapter of Shakespeare*, London, 1922, p. 17. Cette brochure contient un résumé concis, du côté anglais, de la question discutée ici).

7. Par exemple, à la p. 37 de la comédie réimprimée dans *Shakespeare Adaptations*, les dix lignes à partir du « But have I ennemies within this isle ? » manquent dans l'opéra de Shadwell et dans la traduction de Destouches où ils devraient précéder le vers « Faites-moi le portrait des femmes » (*Œuvres*, 1757, t. iv. p. 220). Il va sans dire que ces dix lignes ne figurent pas non plus dans l'édition des œuvres de Dryden par sir Walter Scott revue par Saintsbury.

A propos de l'origine exacte des *Scènes anglaises* de Destouches, il est fort piquant de relever dans l'œuvre de Jean Hankiss une hypothèse que certaines scènes du *Dissipateur* qui dérivent de *Timon d'Athènes* proviennent du *Timon misanthrope* de ce même Shadwell, car « on a représenté à Londres la pièce de Shakespeare remaniée par Shadwell, de sorte que le sujet a pu être connu de Destouches sans qu'il se fût rendu compte d'avoir sous les yeux un ouvrage de Shakespeare ». (*Philippe Néricault Destouches, l'homme et l'œuvre* ; Debreczen 1918, p. 188). C'est évidemment ce qui est arrivé avec la *Tempête*.

connaissait-il moins l'œuvre de Shakespeare qu'on ne l'a cru jusqu'ici⁸.

Les cinq scènes de Destouches, dont les acteurs sont Prosper, Hypolite, Miranda et Dorinde, sont une division en scènes à la française d'une partie de l'acte II de la pièce altérée, dont le fond sinon la forme est fidèlement conservé. Cette partie est précisément une de celles qui furent intercalées dans la comédie originale, et n'a conservé de Shakespeare que l'idée de l'innocence d'une personne qui n'a jamais vu une personne du sexe opposé. Davenant, à qui Dryden dans la préface attribue l'honneur extrêmement douteux de cette invention ingénieuse, renchérit là-dessus en ajoutant le personnage d'un jeune homme qui n'a jamais vu de femme, comme Miranda n'a jamais vu d'homme (sauf son père), et en donnant à cette dernière une sœur également innocente.

Georget et Georgette commence par un duo entre Morosine, misanthrope, et Ursinus ancien professeur de philosophie à Paris devenu misogyne. Celui-ci a un fils qui n'a jamais vu de femme, celle-là a une fille qui n'a jamais vu d'homme, ayant été élevée avec une petite compagne aussi ignorante qu'elle. Cela n'empêche pas qu'un benêt rustaud, Lucas, qui l'a aperçue par-dessus les murs de son jardin, ne vienne la demander en mariage. Pour prévenir les desseins de ce prétendant, les deux parents décident de profiter de l'éducation et des soins particuliers qu'ils ont prodigués à leurs enfants en unissant ceux-ci par un mariage; pour resserrer ce lien entre les deux familles, Ursinus épousera Morosine. A la scène cinq, la mère doit satisfaire la curiosité des

8. Autre question à propos des *Scènes anglaises* de Destouches. Pourquoi le traducteur appelle-t-il son jeune innocent *Hypolite*, tandis que dans Shadwell et Dryden le nom s'écrit *Hippolite*. Or, en 1674, au Théâtre Royal de Londres, Thomas Duffett fit représenter *The Mock-Tempest, or The Enchanted Castle* (réimprimé dans le volume de M. Summers), qui était un burlesque de l'opéra de Shadwell. Là on trouve le nom sous la forme *Hypolito*. Est-ce qu'une confusion s'est produite chez Destouches entre l'original et la parodie? Remarquons d'ailleurs que dans celle-ci, la scène est portée à Londres, le « château enchanté » étant la prison de Bridewell; et qu'en tête des *Scènes anglaises*, malgré leur caractère tout autre que citadin, on lit « La scène est à Londres ».

jeunes filles au sujet des hommes. « Je voudrais bien voir un homme », dit Georgette :

Quoiqu'un jeune homme soit si méchant, si sauvage,
J'en voudrais avoir un, j'apaiserois sa rage ».

Puis elle s'enhardit jusqu'à dire :

« Tenez, je voudrais en voir un ; je suis sûre que j'apaiserois sa rage ».

MOROSINE

Comment feriez-vous ?

GEORGETTE (*air*)

Sans cesse je le flatteroie
Sans cesse avec lui je jouerois.

Tout ceci, pour n'en citer qu'un exemple, n'est qu'une reproduction presque textuelle des vers de Destouches. Nicole, se rendant à l'appel de Morosine « dans la coulisse » comme le fait Miranda à celui de Prosper « derrière le théâtre », laisse la scène libre pour la scène curieuse entre les deux enfants naïfs.

Quoiqu'une note en tête de cet ouvrage ait raison de dire que « les scènes 5 et 6 sont imitées d'une pièce angloise intitulée *La Tempête* », les emprunts ne s'arrêtent pas là ; la preuve c'est qu'on relève encore une imitation textuelle de la traduction de Destouches dans la scène huit. A partir de la scène suivante l'intrigue se dénoue d'une manière différente. Il n'est guère besoin de dire que la pièce finit heureusement par le mariage de Georget et Georgette. A en juger par un commentaire contemporain⁹, cette pièce, si elle ne remporta pas un succès éclatant semble s'être maintenue assez longtemps pour faire valoir son caractère particulier.

D'ailleurs, au point de vue historique, elle offre la particularité d'être calquée sur la traduction d'une de ces altérations anglaises de Shakespeare qui ont fourmillé à partir de 1660 environ. S'il est impossible de regarder

9. *Affiches, Annonces et Avis divers*, 2 septembre 1761.

Shakespeare comme le véritable auteur de la comédie anglaise dont parlait le *Mercure*, cette petite pièce méritait d'être remarquée, ne fût-ce que parce qu'elle est fondée sur la première traduction française qui remonte à un original shakespearien.

Cependant elle n'est pas la seule. Sept ans plus tard on représentait *Hilas et Silvie*, pastorale en un acte de Rochon de Chabannes¹⁰, où l'on retrouve l'idée de jeunes gens qui ne connaissent pas le sexe opposé.

Dans une île consacrée à Diane habitent des nymphes chasseresses qui se sont vouées à cette déesse et qui ne connaissent d'autre espèce que celle de leur propre sexe. Une de celles-ci, Silvie, a vu dans les bois un monstre qui, comme le lui dit son amie Céphise, n'est autre qu'un homme. Avec l'aide de l'Amour qui s'était introduit dans cette île sous le déguisement d'une amazone, les deux jeunes gens sont amenés à se connaître et s'aimer.

Après avoir déclaré que ce sujet n'était point neuf et n'avait pas exigé de grands efforts d'imagination, le *Journal Encyclopédique* donne très explicitement les sources de cette pastorale. Ce qui aura donné à Rochon de Chabannes l'idée principale de sa pièce, c'est « le Prosper de la tragédie de la tempête (*sic*) de Sackespear (*sic*), qui retiré dans une forêt, loin du commerce du monde, s'est attaché à inspirer de l'aversion à un garçon pour deux filles, et à celles-ci pour un garçon, en leur persuadant à l'un que les femmes, aux autres que les hommes, sont des monstres »¹¹.

Il est évident que, bien que le commentateur ait

10. *Théâtre de M. de Chabannes...*, Paris, 1786, t. 1^{er}, p. 137. Parmi les « pièces fugitives » à la fin du tome II (n° XXXIX), on trouve un *Tableau du dénouement d'Othello, tragédie anglaise*. Cette « scène de jalousie » commence et se termine ainsi :

Que vois-je, à la lueur d'un flambeau qui s'avance...

Il décide, il suspend l'arrêt de son trépas,

L'embrasse, la poignarde, et meurt entre ses bras.

Ces vers qu'on dirait inspirés d'une représentation de cette tragédie sont antérieurs d'au moins six ans à l'*Othello* de Ducis (1792).

11. Janvier, février 1769. Le *Dictionnaire dramatique* de Laporte, Paris, 1776, t. II, p. 46, donne également un résumé de la pièce, mais ne s'occupe pas des sources.

nommé Shakespeare, c'est toujours la version altérée de la *Tempête* dont il est question.

La date généralement donnée de la première représentation d'une pièce de Shakespeare sur la scène française est 1769, année où Ducis fit représenter sur le Théâtre Français sa version d'*Hamlet*. Mais la date de cette tragédie est devancée de huit ans par la représentation en 1761 des *Deux Amies ou le Vieux coquet*, opéra comique en trois actes tiré des *Joyeuses Commères de Windsor*. Il est surprenant de trouver que la première pièce shakespearienne représentée en France était une comédie. Pourtant l'échec des *Deux Amies* pourrait bien être encore une preuve de la prévention que les Français, qui ont toujours préféré des tragédies de Shakespeare, éprouvaient à l'égard de ses comédies. Cet ouvrage, écrit par deux collaborateurs français, est non seulement le premier opéra qu'on ait jamais écrit sur les *Joyeuses Commères*, mais compte parmi les premiers opéras à sujet shakespearien composés hors d'Angleterre.

Puisqu'il fut tout de suite retiré après une seule représentation (le 7 décembre 1761), échec qu'on a attribué au mauvais livret, il n'eut guère le temps de servir de modèle aux compositeurs et aux librettistes postérieurs. La pièce restée en manuscrit n'a jamais été imprimée. Rien de plus facile que de condamner à la légère un livret qu'on n'a jamais vu et dont on ignore jusqu'au nom de l'auteur. Mais quand on lit le compte-rendu qu'en donne le *Mercure de France*, on peut bien se demander si le livret était aussi mauvais qu'on l'a prétendu, et si c'est lui qui était responsable de l'échec de l'opéra :

L'intrigue de cette comédie était déjà connue par une pièce anglaise, dont on a lu la traduction avec plaisir¹² ; mais, transportée sur notre scène, elle a éprouvé la différence de goût national que produit la différence de mœurs. On peut dire d'ailleurs que cette comédie et la musique dont elle était chargée, ont été presque également

12. Une note ici renvoie aux « *Commères de Windsor* » de Shakespeare. *Théâtre anglais* de M. de La Place, t. iv.

l'une et l'autre les victimes d'une mode du jour qui tarira les plus agréables sources de nos plaisirs, en croyant les augmenter par un mélange trop peu ménagé. La comédie, et surtout la comédie d'intrigue, ne peut qu'être embarrassée dans sa marche par le fastueux cortège de l'harmonie, ses forces accablent la simplicité des agréments propres à Thalie.

La musique, à son tour, ne peut trouver de quoi appuyer ou développer convenablement l'étendue de son travail. Cette pièce nouvelle n'a point été mal écrite ni mal versifiée... Heureuse imitation, rendue avec tout son agrément par l'adresse d'exécution de Mademoiselle Favart. Cependant, comme il y a des gens fort aimables dont l'union est fort malheureuse, telle doit être en général celle de la musique et de la comédie¹³...

Depuis le premier en date qui signale le rapport de cet opéra-comique avec Shakespeare¹⁴ sous le titre de *Le Vieux Coquet ou les Deux Amies* « dont le livret imité des *Joyeuses Commères de Windsor* déplut si fort au public que la première représentation fut aussi la dernière », tous ont ignoré le nom de l'auteur, et, on peut le supposer, l'intrigue de la pièce elle-même. Or, dans le catalogue des manuscrits français à la Bibliothèque Nationale, l'auteur est donné comme étant Antoine Bret¹⁵.

La seule chose qui ait sauvé cet auteur d'un oubli complet, est qu'il fit paraître en 1773 une édition des œuvres de Molière accompagnées d'un commentaire longtemps très estimé. Le jugement le plus sommaire qu'on puisse prononcer sur lui est celui même qu'il prononça sur Houdart de la Motte. Cet auteur, déclare-t-il, « eut assez d'esprit pour s'essayer dans tous les genres,

13. *Mercury de France*, janvier 1762. La date 7 septembre devrait être le 7 décembre.

Sept ans plus tard, *L'Histoire de l'opéra bouffon*, consacre à cette pièce une courte notice (t. 1^{er}, p. 206), mais toujours sans mentionner le nom de l'auteur.

14. A. Pougin. Supplément à la *Biographie Universelle* de Fétis, t. II, p. 300, *sub verbo* Papavoine. Max Friedländer (suivi par Kruse) renchérit sur cette notice : « Das schlechte Libretto hatte ein vollständiges Fiasko des Werkes zur Folge ».

15. V. la bibliographie.

mais point assez de génie pour s'immortaliser dans aucun et même pour s'y fixer». De tout ce que Bret écrivit comme poète, romancier ou dramaturge, c'est à peine si l'on se souvient aujourd'hui de la meilleure de ses comédies, *La Double Extravagance*. L'influence de Molière y est très apparente, surtout dans les traits satiriques décochés contre les médecins. A vrai dire, Bret avait très peu d'originalité, la plupart de ses intrigues sont empruntées. En somme on est amené à songer à un égaré du xvii^e siècle, dont, à ses yeux, la production littéraire ne souffre point de rivale.

De toute son œuvre la partie la plus intéressante est à coup sûr l'ironique *Essai d'une poétique à la mode*, et les curieuses *Réflexions sur la littérature et sur quelques autres sujets* (1772). Ici Bret se pose hardiment en champion de la tragédie classique, et encore plus de la comédie française du xvii^e siècle. Il ne se lasse jamais de prôner l'utilité morale de la vraie comédie, c'est-à-dire de celle de Molière, et condamne absolument la comédie larmoyante et le drame sombre de son époque. Il veut opposer une résistance farouche à l'influence funeste des théâtres étrangers. « Notre avantage dramatique est peut-être le seul en matière de littérature que nous ayons sur nos voisins, déclare-t-il; gardons-nous de le compromettre en les imitant, et que notre théâtre conserve toujours son éminence sur ceux d'Italie, d'Espagne et même sur celui d'Angleterre ». Ces mots furent écrits longtemps après les *Deux Amies*; mais treize ans plus tard encore, l'opinion de Bret semble avoir évolué, car l'*Hôtellerie*, sa dernière pièce, est non seulement un drame authentique, mais un drame emprunté à un théâtre étranger.

Dans les commentaires de Bret sur Molière, et dans les *Réflexions*, il est souvent question d'auteurs anglais tels que Richardson, Addison, Shadwell, Dryden et Pope. Il lui arrive même de citer quelques vers de l'*Essai de critique* en anglais. Le nom de Shakespeare

16. *Réflexions sur la littérature, etc.*, p. 273; *Œuvres de Molière*, t. VI, p. 493.

revient sous sa plume à deux reprises. Il cite avec une grande approbation et comme bel exemple à suivre, le patronage qu'accorda le comte de Southampton au dramaturge anglais. Ce passage qui est également en anglais, est tiré de la vie de Shakespeare par Rowe. Au dernier volume de son édition de Molière, l'allusion à la célébration du premier centenaire de la mort de Shakespeare se rattache probablement à la même source¹⁶.

Dans sa comédie *L'Humeur à l'épreuve*, représentée sans succès en 1767 sous le titre des *Deux Sœurs*, on retrouve certains traits de la *Mégère apprivoisée*. Un père refuse de donner en mariage sa fille cadette avant que l'aînée soit mariée. Celle-ci, fière et hautaine éloigne tous les prétendants, mais succombe enfin à Melcour qui, à force d'employer avec elle un ton altier et impérieux réussit à vaincre ses résistances. Que Bret ne fût pas un admirateur du théâtre anglais, plusieurs passages des *Réflexions* le prouvent. Mais étant donné le ton prédicateur qu'il adopte dans ses propres comédies, et son empressement pour saisir un type dont il puisse faire ressortir les ridicules, on s'étonne moins qu'il se soit avisé de mettre à la scène française le personnage de sir John Falstaff.

Les Deux Amies, furent au moins le troisième essai de Bret au théâtre musical. Le premier, (*Le Déguisement pastoral*, 1744), même précède de trois ans sa première pièce jouée à la Comédie-Française. Sa comédie de *l'Entêtement*, qu'il jugea bon de supprimer dans la deuxième édition de son théâtre, roule sur la querelle entre les partisans de la musique française et ceux de la musique italienne.

Du compositeur Papavoine dont le prénom même reste inconnu, on sait peu de chose¹⁷. Né vers 1720, il était en 1752, date de la publication de son premier ouvrage — un recueil de symphonies — premier violon

17. Pour tout ce qu'on sait à son sujet, voir L. de La Laurencie et G. de Sainte-Foix : *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750. L'Année musicale*, 1911, p. 64, et L. de La Laurencie : *L'Ecole française du Violon de Lully à Viotti*, Paris, 1922-1924, t. II, pp. 262-269.

de l'Académie de musique de Rouen. Entré en 1760 comme chef des seconds dessus de violon de l'orchestre de la Comédie Italienne lequel était alors sous la direction du compositeur Duni, il y resta deux ans. Si comme le dit M. de La Laurencie, son nom mérite d'être tiré de l'oubli à cause de son rôle comme compositeur de musique symphonique (en moins de cinq années il composa une douzaine de symphonies pour orchestre), il le mérite également comme celui de collaborateur à la première adaptation musicale d'une pièce de Shakespeare en France. Les *Deux Amies*, sa deuxième incursion dans le domaine du théâtre lyrique, avait été précédée au même théâtre par un autre opéra-comique, *Barbacole* ou *le Manuscrit volé*, qui, selon le *Mercur*, malgré quelques airs agréables avait peu réussi. Après son échec du 7 décembre il se remit à la composition de la musique instrumentale.

Un examen de l'intrigue des *Deux Amies*, donne raison à l'auteur de l'article du *Mercur*¹⁸. La pièce roule exclusivement sur les mystifications ménagées par les joyeuses commères pour berner leur amant « quinquagénaire ». Les épisodes romanesques et amoureux du jeune Fenton et d'Anne Page ont disparu pour laisser une pièce entièrement burlesque, pleine de mouvement et où l'unité d'action, ainsi que celles de temps et de lieu sont rigoureusement conservées. Les personnages revêtent des noms conventionnels tels que Dorante, vieux garçon, et Nérine, suivante de Madame Blandin, personnage tout marivaudien qui réunit les rôles de Mistress Quickly, du petit Robin et un peu de celui de l'Hôte de la Jarretièrre. L'auteur a conservé fidèlement l'histoire du panier à linge et l'épisode de l'« old wife

18. Citons à l'appui de cette opinion la notice suivante (*Affiches, Annonces et Avis divers*, 15 décembre 1761) qui tout en étant assez favorable, ne croit pas devoir nommer l'auteur ni même le compositeur : « Le *Vieux Coquet* que le public a mal accueilli la première fois à la Comédie Italienne ne paroît pas devoir se remonter. Cependant tout le monde convient qu'il y a d'assez bonnes choses et beaucoup d'esprit. On devine bien que le héros de cette pièce est un vieux libertin joué par des femmes dont sa vanité le rend dupe. Il y auroit, à ce qu'il nous semble, un bon parti à tirer de ce caractère si commun parmi nous... »

Voir aussi *L'Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien, etc...*, de Desboulmiers, Paris, 1769, t. VII, p. 455.

of Brentford » qui paraît ici sous les traits de la « vieille Suzon ». La scène se passe entièrement dans la maison de Madame Blandin. Les airs, au nombre de vingt-sept répartis assez également par la pièce, sans jamais prendre un essor lyrique, qui leur conviendrait peu du reste, servent à renforcer un sentiment ou une situation.

La différence entre le caractère jaloux et soupçonneux de Monsieur Blandin et l'esprit confiant et raisonneur de Monsieur Ariste — un bonhomme moliéresque celui-ci — se fait sentir dès le début du duo¹ de la première scène :

ARISTE

Tous les jaloux
Sont de vrais fous ;
Leur sombre humeur
Ronge leur cœur.

BLANDIN

Mais les époux
Qui comme vous
Filent si doux
Sont bien plus fous.

Il s'engage ensuite une discussion entre les deux époux pour préparer l'entrée de « ce Dorante qu'ici votre femme amène » comme le décrit Blandin, qui se doute déjà de quelque épître amoureuse. Ariste au contraire, tout en cherchant à calmer les soupçons de son ami, trace un portrait du vieux Dorante qui fait pressentir déjà ce qui va arriver :

Faut-il encor qu'on vous assure
Contre ce galant suranné ?
Ce vétéran de l'isle Cythère
A son âge serait berné,
S'il aspirait encore à plaire.

Le portrait est complété dans la scène entre² les deux épouses dont l'humeur joyeuse se résume dans les mots « Nous aimons plaisanter » où nous apprenons que Do-

rante qui maintenant fait le grand seigneur était autrefois un simple marchand.

Nérine vient les avertir qu'elle a trouvé sur la toilette de sa maîtresse un petit poulet. Bien que Madame Blandin prétende que c'est encore une épreuve de son mari, on devine aisément que c'est un billet doux de Dorante :

Oui, je vous aime et ne puis le cacher,

Adorable Blandin,

Ayez pitié de l'amant le plus tendre,

Le plus vif, le plus passionné, etc...

Madame Ariste en ayant reçu un semblable, les deux femmes se concertent pour faire payer cher au vieux coquet son désir téméraire. « Les bonnes âmes que voilà », dit la spirituelle Nérine, envoyée donner rendez-vous à l'amant présomptueux. Mais comme le décor ne change pas, c'est Dorante lui-même accompagné de son valet Charles qui vient recevoir cette nouvelle agréable d'un rendez-vous « en ce lieu, sans témoins dans une heure ». Après une scène où Charles raisonne son maître sur ses bêtises, arrive Blandin qui se fait présenter sous le nom de Lagrue. Feignant d'être un amant dédaigné de Madame Blandin, il prie instamment Dorante de fléchir son amie en sa faveur. Dorante répond au pauvre amant avec fatuité :

On vous rebute et l'on m'aime,

Près d'elle j'ai réussi,

Je ne sçaurois vous le taire...

et lui recommande de séduire la dame Ariste :

...Elle me fait pitié

Son cœur que j'ai sacrifié

Peut bien encore vous suffire.

A l'acte deux, Blandin confie à l'incrédule Ariste, que, grâce à son déguisement, il a appris de Dorante lui-même qu'il a un rendez-vous avec sa femme. L'heure approche. Les maris partis, voici Madame Blandin avec deux domestiques qui apportent « un panier d'osier propre à cacher quelqu'un » et qui ont déjà reçu leurs ordres.

Dans le bassin, entendez-vous Labrie ?
Je vous surveillerai de loin,

Dorante, en train de faire ses protestations d'amour, est interrompu par Nérine entrée sur le signal d'une petite toux de sa maîtresse et qui vient annoncer à celle-ci que son mari arrive. Les deux maris entrent en effet, mais trop tard pour surprendre l'amant qui a été emporté par les deux domestiques. Pendant qu'ils furetent par toute la maison, les femmes chantent un air sur la rage, le tapage et l'orage soulevés par les intrus :

MADAME BLANDIN

Notre homme est à présent dans son bain.

MADAME ARISTE

Je l'espère.

Mais non satisfaite du succès de leur ruse, Madame Blandin envoie Nérine exprimer ses regrets à Dorante et faire tomber la cause de sa déconvenue sur la sottise ou l'ivresse de ses valets maladroits. L'acte se termine par une scène d'explications et de protestations entre Ariste et Blandin qui s'en va sous son déguisement s'informer auprès de Dorante de ce qui s'est passé.

Charles se moque des déboires de son maître. Nérine feint une indignation extrême que des méchants aient eu la barbarie de le baigner dans la rivière « par le froid d'aujourd'hui » ce dont le récit a déchiré le cœur de sa maîtresse. Elle vient aisément à bout de la résolution du vieux coquet de renoncer à l'amour, et malgré les conseils de Charles, lui persuade de revenir voir son amante. Le prétendu Lagrue vient lui dire avoir constaté l'heureux effet produit sur sa belle par sa visite. Maintenant, c'est Dorante lui-même qui se flatte d'avoir un second rendez-vous et qui révèle au mari outragé le mystère de son évasion. La deuxième mystification est adroitement préparée par la rusée Nérine qui persuade au jaloux Blandin que c'est la vieille Suzon qui attira Dorante à sa maison. Encore une fois celui-ci donne dans le piège qui lui est tendu, on joue la même

comédie que précédemment. « Pas de panier cette fois », dit-il désespérément. Nérine qui a tout prévu, apporte un paquet de hardes dont les trois femmes l'affublent. Dès l'entrée de Blandin, Dorante désabusé enfin, le reconnaît comme son confident Lagrue ; celui-ci emporté de rage, d'abord se trompe lui-même et, le traitant de mégère et de sorcière lui demande :

Où se cache, dis-moi, le vieux fou que tu sers ?

Ce damoiseau, cet amant de Madame ?

Oubliant l'amant pour le moment il se met à battre « cette coquine ». Madame Ariste et Nérine en font autant tandis que la malicieuse Madame Blandin ajoute : « Voilà pour vous apprendre ». Enfin dans une scène de réconciliation et d'explications voilà le mari convaincu à tel point qu'il promet d'être « bien moins époux qu'amant », et cet opéra joyeux et désinvolte se termine par le morceau d'ensemble conventionnel.

Dans la mesure où la pièce de Bret a imité les péripéties des aventures amoureuses du vieux sir John, elle les a reproduites assez fidèlement. D'ailleurs une fois écartés les autres épisodes qu'on trouve dans la comédie de Shakespeare, cette pièce se trouvait assez rapprochée du type général de comédie bouffonne pour qu'il soit permis de voir dans les paroles du *Mercure* une raison, autre que celle de sa médiocrité, de l'échec qu'elle essuya. Il est plus probable que l'auditoire, qui tenait sans doute à voir développer et se dénouer l'intrigue d'une comédie si divertissante, trouvaient que les airs entravaient trop la marche de l'action, sans que la qualité musicale de ces airs lui plût assez pour le dédommager de cet inconvénient.

Ce fut probablement la traduction de La Place qui donna au librettiste l'idée de sa pièce. On se souvient que les *Joyeuses Commères de Windsor* étaient la seule comédie qui fût traduite dans le *Théâtre Anglais*. Le sujet était nouveau et le temps était propice pour en faire l'essai ; car l'année 1760 avait été bonne pour la Comédie Italienne qui, pendant les réparations de la salle de la rue Mauconseil, était installée boulevard du Temple. L'an-

née 1761 le fut encore davantage. Elle se distingua par le grand nombre de nouveautés qu'on tenta, quelques-unes avec un grand succès. *Les Deux Amies* pourtant, représentées deux mois après la réinstallation du théâtre dans l'hôtel de Bourgogne n'obtint pas la faveur du public¹⁹.

Il existe encore une ancienne adaptation musicale française des *Joyeuses Commères de Windsor*, qui complète, pour ainsi dire, les *Deux Amies*. Elle semble avoir échappé jusqu'ici aux chercheurs de traductions shakespeariennes, mais pour n'avoir jamais été représentée, doit cependant être considérée comme précurseur de la première traduction spéciale de cette comédie par Collot d'Herbois. L'auteur de *Herne le Chasseur* (1778), est le même M. Douin, capitaine d'infanterie, qui la même année et à la même librairie fit imprimer son *More de Venise* qui ne fut jamais représenté non plus.

Un avertissement au public nous éclaire sur la source de cette comédie et sur les raisons qui en empêchèrent la représentation. L'auteur avait communiqué les ariettes de sa pièce à Philidor, qui s'était chargé d'en composer la musique. La pièce une fois terminée fut offerte au semainier de la Comédie Italienne qui l'envoya à Anseaume, juge en dernier ressort pour ce théâtre. Le rapport d'Anseaume reconnut à la pièce des mérites de versification et d'exposition, mais objecta qu'elle ne réussirait pas à moins qu'on n'y mît « des épisodes hors d'œuvre, des mots, des riens ». Douin pourtant refusa de suivre ces conseils. Il se contenta de faire imprimer sa pièce en attendant qu'Anseaume crût le public revenu à résipiscence et disposé à voir jouer sa pièce telle qu'il l'avait écrite.

Dans cette adaptation c'est le troisième tour dont le

¹⁹ 19. Au mois d'août 1764, Sedaine faisait représenter *l'Anneau perdu et retrouvé*, opéra comique en deux actes (*Théâtre*, t. iv, 1764). Dans la préface, l'auteur lui-même avertit ses lecteurs que les dernières scènes de sa pièce sont inspirées des *Joyeuses Commères de Windsor*. La veille de son mariage avec Rose, Colin découvre à Madame Laurent que son mari est amoureux de sa future. Les scènes imitées de Shakespeare sont celles où l'amant présumptueux est bafoué par les jeunes gens.

vieux chevalier pansu est victime dans la forêt de Windsor qui sert de prétexte à un divertissement formant la partie essentielle du deuxième acte. Le premier roule sur les préparatifs de la mystification et sur les amours d'abord contrariées ensuite pleinement satisfaites des amants Emilie et Valère. Les autres personnages sont le comte de Brouillars, chevalier d'industrie, amoureux lui aussi d'Emilie, et les deux commères, le nom de l'une d'entre elles étant traduit en Madame Le Gué.

Au premier acte, le théâtre représente « une place publique et une maison de chaque côté ». Un air de Valère nous informe que Madame Le Page s'oppose à son amour pour Emilie. Celle-ci questionnée anxieusement par son amant, lui dit que sa mère plus entêtée que jamais du comte du Brouillars, non seulement a rejeté toutes les propositions de Madame Le Gué en sa faveur, mais lui a interdit de voir son amant. Après un duo où Valère reproche à Emilie son inconstance et où celle-ci s'en défend, il sort pour laisser la scène à la jeune fille, sa mère et Madame Le Gué. Ces deux dames ayant reçu chacune un billet doux du comte se concertent pour lui jouer un tour. Pendant que Madame Le Gué s'en va prévenir les acteurs et tout préparer pour le divertissement qu'ils vont se procurer aux dépens du comte, Madame Le Page fait part à sa fille d'une découverte qu'elle a faite au sujet de ce prétendant qu'elle avait destiné à sa fille comme époux. Emilie en est tout heureuse, mais la bonne mère est sévère :

EMILIE (*interrompant sa mère*)

Ah! maman! Valère peut encore se flatter...

MADAME LE PAGE (*l'interrompant*)

Laissez-moi finir, mademoiselle. Peste ! comme vous prenez les choses !

Ensuite, avant d'en venir à sa communication importante, elle lui donne sous la forme d'un air, un petit sermon sur les vertus de l'obéissance filiale.

L'adroite Lisette, sa femme de chambre, à qui Intrigant, valet du comte, a fait la cour, a su tirer parti de cet amour pour avoir communication d'une lettre que le comte avait écrite à un de ses amis, alors aux eaux de Bath, chevalier d'industrie comme lui. A ce compagnon qui porte le nom allégorique du chevalier Ambidextre, il déclare que bien qu'il ait grand besoin de nouveaux fonds pour se soutenir sur le ton du comte du Brouillars, il escompte la dot de la petite Emilie qu'il doit épouser dans dix-huit jours au plus. Il est sûr que Madame Le Gué dont le mari fort riche est absent, et à laquelle il laisse le maniement des espèces, tombera victime de son amour. « Quel bonheur pour Valère que vous ayez intercepté cette lettre », dit Emilie, très heureuse de placer un mot pour son amant ; mais Madame lui ayant encore une fois imposé silence avec un « Paix donc », lui expose leur plan pour berner le comte. Madame Le Gué dans une lettre passionnée, où elle lui fait une offre illimitée de sa bourse, lui a donné cette nuit dans la forêt un rendez-vous qu'elle fera tourner à la confusion de sa dupe. Ce sera au chêne d'Herne, au sujet de qui elle rappelle « cette fable ridicule » et « toutes ces sottises ». Puisqu'il ne s'agit plus que de déjouer les desseins du comte, Madame fléchit jusqu'à accorder la main de sa fille à Valère, qu'elle invite à venir prendre part à cette comédie. Valère entre, et se confond en excuses parce qu'il a tout entendu. « Tant mieux, tant mieux ! je vous prends pour mon gendre, dit cette brave femme sur un ton péremptoire. Trêve de remerciements ! Ne pensons plus à présent qu'à bien étudier nos rôles ».

Au deuxième acte, le théâtre représente la forêt de Windsor. On y voit un gros chêne creux et isolé. Le comte arrive le premier, grotesquement habillé en Herne le chasseur ; il a les reins ceints d'une longue chaîne de fer qu'il traîne ; sa tête est chargée d'un bois de cerf ; il porte d'une main un fusil, et de l'autre une lanterne sourde. Après un air ridicule : « A mon triomphe accours, dieu de Cythère », il continue ainsi son monologue : « Me voici donc métamorphosé en cerf de la forêt

de Windsor. Et si pour venir à bout de ma galante entreprise il eût fallu me transformer en oie ou en dindon, je n'eusse pas balancé un moment à m'emplumer ». Madame Le Gué arrive ; mais à peine commencées les protestations ferventes de l'amour le plus tendre, on aperçoit les lumières des satyres et des fées. Hâtivement caché dans le chêne creux, le comte assiste au spectacle des ébats de cette bande joyeuse où se trouve Emilie et Valère, se livrant à cœur joie à leurs chansons et à leurs danses folles ; son rôle est celui d'un spectateur amusé jusqu'au moment où attaché de force au chêne, il est pincé par les joueurs et brûlé par leurs torches. Au milieu des chasseurs accourus avec Madame Le Page, la méchante petite Emilie conseille au pauvre comte déjoué d'écrire encore une fois à Bath et de s'y dédommager au brelan. Ensuite la spirituelle Madame Le Gué dans une phrase toute shakespearienne : « Monsieur le comte, vous destiniez une paire de cornes à mon mari, trouvez bon que je garde celles-ci pour lui en faire présent de votre part ». A présent qu'il ne reste plus qu'à dresser le contrat de mariage des deux jeunes gens, la pièce finit par un duo par ceux-ci, un quatuor avec les deux commères et un vaudeville chanté par les fées.

On voit aisément que c'est le spectacle du cinquième acte de la pièce de Shakespeare qui a servi de prétexte à cet opéra-bouffon. On aura remarqué aussi qu'une des dames au moins, Madame Le Page, devenue ici un peu acariâtre, ne ressemble guère aux joyeuses commères enjouées de l'original. Naturellement l'intrigue amoureuse de Fenton et d'Anne est beaucoup grossie, comme du reste dans des adaptations postérieures de cette pièce. Avec son nom de Falstaff, le vieux chevalier a perdu aussi sa rotondité. La gravure en tête de la pièce de Douin le représente, même sous son déguisement, comme un homme de stature à peu près normale. Dans Shakespeare, comme on le sait, il n'est pas du tout question d'amour entre Anne Page et Falstaff. Douin, tout en conservant l'idée des lettres adressées aux commères, en a ajouté une troisième qui en révélant à temps les

noirs desseins du chevalier d'industrie, hâte et motive le dénouement, c'est-à-dire le spectacle de danses et de chansons du deuxième acte, où l'auditoire de la Comédie Italienne, si la pièce eût jamais été représentée, aurait sans doute eu hâte d'arriver. Etant donné le ton prédicateur de Madame Le Page «(Cette morale est excellente, Emilie. Puissiez-vous ne la jamais oublier) », la saveur allégorique des noms du valet Intrigant, du chevalier Ambidextre, et du comte lui-même, on s'étonne moins que la pièce ait été refusée. Certes on ne fréquentait pas la Comédie Italienne pour voir des moralités, si légères ou si divertissantes fussent-elles. .

Pour ce qui est des origines littéraires de ces deux pièces, remarquons que les dates (1761 et 1773) sont bien antérieures à celles de l'apparition de la traduction de *Le Tourneur* (1776-1783). Les *Deux Amies* devancent les *Fausse Infidélité*s de Barthe, généralement signalées comme la première adaptation des *Joyeuses Commères*. Bien que *Herne le Chasseur* soit postérieur à la comédie de Barthe, il n'y a presque rien de commun entre les deux pièces, puisque celle-ci n'a rien conservé ni de la mascarade dans la forêt, ni de l'intrigue secondaire des jeunes amants.

A moins donc d'avoir accès direct à l'œuvre de Shakespeare, les deux auteurs ont dû puiser l'inspiration de leurs pièces dans la seule traduction française qui existât alors — celle de La Place. Celui-ci supprime les personnages secondaires et fait table rase des scènes où paraissent les filous de Falstaff et les trois prétendants à la main d'Anne Page. Il conserve seulement les incidents des déboires de sir John et l'intrigue amoureuse de Fenton et d'Anne. Sa manière de simplifier ainsi la pièce est de traduire seules les scènes où paraissent les personnages qui ont affaire à ces deux intrigues (si Evans et Caius s'y mêlent un peu leurs paroles sont conservées) et de donner de simples résumés en prose des autres scènes où figurent le justicier Shallow, le nigaud Slender etc... Il semblerait donc que les deux adaptateurs se soient partagé la pièce de La Place,

en s'emparant chacun d'une intrigue qui leur a servi de trame sur laquelle ils ont brodé un peu à leur fantaisie ²⁰.

Même dans la deuxième version française de cette pièce, *L'Amant Loup-Garou*, il y a au quatrième acte une part considérable réservée à la musique. L'auteur lui-même ne parle pas du rôle que joue la musique dans la représentation de son ouvrage; mais l'éditeur hollandais d'un volume des œuvres de Collot-d'Herbois, ne manque pas de signaler la place importante qu'elle tient dans cette « facétie décente et très amusante. La mascarade du quatrième acte, dit-il, demande à être soutenue par des accompagnements de musique. C'est un acte d'un genre bouffon qui, privé de leurs concours, manque absolument son effet ».

Pendant les trois premiers actes la scène est dans une grosse hôtellerie d'un village de France sur les frontières d'Espagne. Au quatrième, elle se passe dans « l'endroit le plus épais d'une forêt voisine du village ». Pour la pièce elle-même on dirait une reconstitution de l'intrigue primitive faite d'après les versions de Bret et de Douin, à cette différence près que l'intrigue des jeunes amants qui donne un peu de corps à la version de Douin, est entièrement écartée. Rodomont est une espèce de/Tartarin avec la manie de la chasse, des épées, des sabres et des fusils. Les trois premiers actes sont consacrés aux

20. *Les Fausses Infidélités*, comédie en un acte et en prose par M Barthe de l'Académie de Marseille, représentée par les Comédiens françois ordinaires du roi le 25 janvier 1768, Paris, 1768, in-8.

Les cinq personnages de cette comédie, dont la scène se passe à Paris chez Dorimène, sont Mondor, vieux fat, et les deux couples Dorimène, jeune veuve, et le marquis Valsain; Angélique et le Chevalier Dormillo. C'est ce dernier le jaloux qui s'emporte à la vue de son amante répondant à un billet doux de Mondor, tandis que le marquis tranquillement laisse faire Dorimène. Là s'arrête toute ressemblance; la réconciliation finale s'effectue après une intrigue toute différente.

M. Jusserand (*op. cit.*, p. 413) nous apprend que La Place lui-même avait fait des *Joyeuses Commères* une comédie en trois actes avec divertissements, destinée au Théâtre Français, mais qu'un ami de l'auteur en perdit le manuscrit. Deux ans avant la représentation des *Deux Amies*, l'*Année Littéraire*, (1759, t. VIII, p. 121), avait consacré plusieurs pages à l'examen d'une pièce intitulée *A Trompeur trompeuses et demi* d'un nommé Portelance. C'était une adaptation des *Joyeuses Commères* écrite et jouée en Allemagne (Cf. P. Van Tieghem, *L'Année Littéraire*, Paris, 1917, p. 70). Cette pièce est aujourd'hui introuvable.

tours que lui jouent les deux femmes : Madame Belaciel, dont le mari jaloux, officier espagnol, ajoute encore un élément cosmopolite à l'action en se déguisant en capitaine allemand ; et Madame Bontemps, aubergiste qui réunit les rôles de Mistress Page et de Mistress Quickly.

Au quatrième acte nous assistons à une petite mascarade réjouissante qu'a proposée Madame Bontemps. L'amant loup-garou entre affublé d'une grosse fourrure, un bonnet de poil auquel est attaché un bois de cerf, et un masque à la main « qui doit être grotesque, mais non hideux ». Cet attirail est complété par une lanterne. Avant l'entrée du chœur, composé de paysans et de quelques-uns des personnages principaux et où figurent Proserpine (Madame Bontemps), le prince des démons et toute une suite de démons moins importants, le prétendu galant se livre à un monologue où l'on reconnaît facilement quelques traits de la pièce de Shakespeare : « Dieu favorable aux galants, persécuteur des maris, toi surtout grand Jupiter ! c'est toi que j'invoque. Comme moi, pour la belle Europe l'amour te fit porter des cornes ».

Ensuite nous sommes en plein opéra comique, avec récitatif et chansons qui bafouent le pauvre Rodomont. Quand les explications l'ont enfin désabusé, la pièce finit par un vaudeville de six couplets chantés à tour de rôle par Madame Belaciel, Madame Bontemps, les valets Jacques et Guillot, Monsieur Belaciel et finalement par Rodomont lui-même.

Cette curieuse adaptation hétérogène commence donc par être une pièce de théâtre ordinaire et finit par être un opéra-comique. Etant donné la manière dont le quatrième acte est conçu, on admettra la justice de la remarque de l'éditeur hollandais. Si jamais cet acte fut représenté sans musique, l'effet des vers écrits pour la musique, mais débités de la manière ordinaire, dut être on ne peut plus plat.

CHAPITRE III

LES ADAPTATIONS ANCIENNES II : (1792-1806)

Tout pour l'amour, ou Juliette et Roméo de Dalayrac et Monvel. *Roméo et Juliette* de Steibelt et Ségur. — *Imogène ou la Gageure indiscrete* de Kreutzer et Dejaure. — *Roméo et Juliette* de Moline et Cubières-Palmézeaux.

Entre la date des *Deux Amies* et celle de *l'Amant Loup-Garou*, la connaissance de Shakespeare en France avait fait des progrès considérables. D'autre part, c'est en 1761 également que commence le revirement de Voltaire à l'égard du dramaturge anglais — revirement qui atteint son point culminant avec la lettre à l'Académie de mars 1778, suggérée, on le sait, par l'apparition des premiers volumes de la traduction de Le Tourneur en 1776. A la fin du mois de mai 1778, le grand adversaire de Shakespeare était mort, et les vingt volumes du théâtre anglais continuèrent à être publiés jusqu'en 1783. Si le triomphe du Romantisme est encore éloigné, on continue cependant de trouver des adaptations musicales de Shakespeare plus nombreuses que les adaptations ordinaires.

Jusqu'ici il n'a été question que d'une comédie. L'année 1772 avait vu l'apparition au Théâtre Français de la deuxième tragédie shakespeareienne de Ducis, *Roméo et Juliette*. Dix ans plus tard parurent sur un sujet analogue les larmoyants *Tombeaux de Vérone* de Louis-Sébastien Mercier, le plus célèbre préconisa-

teur de Shakespeare de l'époque. Ces deux ouvrages, ainsi qu'on verra par la suite, ne restèrent pas sans effet sur certaines adaptations musicales qui parurent plus tard. De même l'influence de l'*Othello* de Ducis se fera sentir vingt-quatre ans après dans l'opéra de Rossini.

Cette même période après 1770 est également l'une des plus importantes dans l'histoire de l'opéra. Pendant que les premières adaptations de Ducis révélaient au grand public une vague lueur de la grandeur de Shakespeare comme dramaturge, le grand Gluck révolutionnait l'opéra avec *Orphée*, les deux *Iphigénie* et la préface d'*Alceste*. Au moment où Voltaire moribond lançait une dernière attaque contre Shakespeare, une âpre lutte s'engage entre les gluckistes et les piccinistes, et le plus ardent protagoniste du compositeur italien, voltairien outré, ne trouve pas d'épithète plus dénigrante pour flétrir le compositeur allemand que de l'appeler « le Shakespeare de la musique ».

Dans l'histoire des pièces shakespeariennes qui ont été représentées sur la scène française, il n'y en a pas qui tienne une aussi large place que *Roméo et Juliette*. La Place n'en avait donné qu'un résumé ; c'est à Le Tourneur qu'est due la première traduction qu'on saurait appeler fidèle. Pourtant, il y a dans cette histoire deux lacunes fâcheuses. La première est la disparition de la version du marquis Francois-Jean de Chastellux, soldat et gentilhomme éclairé, à qui revient l'honneur d'avoir été le premier à mettre *Roméo et Juliette* à la scène française. C'est Grimm qui nous dit qu'en 1770 et 1771 il fit représenter sur un théâtre de société — celui du château de la Chevrette — entre autres pièces « une imitation libre de *Roméo et Juliette*, tragédie de Shakespeare ». Puisque la pièce ne fut jamais imprimée, il est malheureusement impossible de dire quels furent les changements pratiqués dans l'action de la pièce. Tout ce que nous savons — et c'est un point d'un intérêt considérable — c'est qu'au dénouement tragique de Shakespeare on avait substitué un

dénouement heureux¹. Eu égard à l'intérêt et à l'importance qui, comme on le verra plus tard, se rattachent à la version de d'Ozicourt imprimée en 1771, et qui par conséquent précède aussi la tragédie de Ducis, on ne peut que regretter la perte de celle de Chastellux.

La deuxième lacune qui intéresse de plus près notre sujet est le fait qu'on n'imprima pas non plus le livret de la première version musicale française de cette pièce. Elle est annoncée sans nom d'auteur dans le *Journal de Paris*, dès le 3 juillet 1792. Sous la rubrique « Spectacles du samedi 7 juillet », on lit « Théâtre Italien : la première représentation de *Tout pour l'amour ou Juliette et Roméo*, drame lyrique en quatre actes en prose »². Les auteurs en sont Nicolas Dalayrac et Jacques-Marie Boutet de Monvel³.

1. « Toute la ville s'est mise en mouvement pour voir cette prétendue imitation du poète chéri et révérend de la Grande-Bretagne... De l'esprit où il faudrait des pensées... Le dernier acte est précisément une attrape. Au lieu de s'amuser à s'empoisonner, à se poignarder, Juliette et Roméo s'en vont gaiement de la retraite des morts pour se marier je ne sais où, pour vivre ensemble on ne sait comment, pour être heureux comme il vous plaira d'imaginer. On se regarde, on se demande où est cette terrible catastrophe, le pathétique, le touchant ? La toile se baisse et laisse le spectateur surpris faire autant de questions qu'il voudra ». (Lettre de Mme Riccoboni à David Garrick, 27 novembre 1770. Citée en partie par Hérold. Voir aussi Auguste Rey, *Le Château de la Chevrete*, Paris, 1904, in-8).

2. Tel est le titre exact et non *Roméo et Juliette ou Tout pour l'amour* comme le donne le *Quellen Lexicon*.

Pour la question de la date de cette pièce, tous les commentateurs avant M. Georges Servières se sont contentés de répéter la date erronée donnée dans le *Dictionnaire des opéras*, le *Quellen Lexicon* et en premier ressort par Pixérécourt. Que la date exacte est le 7 juillet et non le 6, les annonces et les comptes rendus dans le *Journal de Paris* et le *Moniteur Universel* en font foi.

Notons enfin en passant la rencontre curieuse du titre de cette pièce avec celui de l'imitation d'*Antoine et Cléopâtre* par Dryden, jouée à Drury-Lane en 1677 : *All for Love, or The World well lost*.

3. Celle-ci est définitivement la première représentation musicale de *Roméo et Juliette* à Paris dont on trouve des témoignages certains. Friedländer dit que le *Singspiel, Romeo und Julie* de Gotter et Benda (Gotha, 1776) fut représenté à Paris en 1781. Un examen du *Journal de Paris* et des *Affiches Annonces*, etc... ne révèle aucune trace de cette prétendue représentation, quoique les affiches du 25 juillet contiennent un compte rendu de l'« *Ariane abandonnée*, mélodrame en un acte mêlé d'ariettes de Beinda (sic) » représenté le 20 chez les Comédiens Italiens.

Ensuite le même commentateur parle d'un « *Roméo et Juliette* (sic en français) aufgeführt um 1790 im Schloss Karlsberg bei München, später in Paris ». L'autorité de Friedländer paraît être Fétis qui, en parlant du compositeur Rumling, fait mention d'un *Roméo et Juliette* sans donner de date exacte, et ajoute que, « vers 1785 » ce compositeur fit un voyage à Paris. Cette fois Fétis peut être excusé de ses incorrections puisqu'il ne fait apparemment

La première collaboration de Dalayrac et Monvel remonte à 1788, c'est-à-dire six ans après le début de celui-là à la Comédie Italienne, lorsqu'ils donnèrent ensemble *Sargines ou l'Elève de l'Amour*⁴. Né à Lunéville en 1745, fils d'un musicien de l'ordinaire du roi de Pologne, qui se chargea de son éducation, Monvel débuta à l'âge de vingt-cinq ans au Théâtre Français. Deux ans plus tard, en 1772, admis parmi les pensionnaires, il jouait les deuxièmes rôles tragiques, où son application ne tarda pas à le faire remarquer. A la suite de certaines tracasseries, il dut s'éloigner de Paris jusqu'à l'année 1786, quand il reprit sa place au théâtre. Pendant ce temps il avait été lecteur du roi à Stockholm. Même avant son départ pour la Suède, il avait fait représenter au moins trois opéras comiques : *Les Trois Fermiers*, *Alexis et Justine*, et *Blair et Babet* ; dès son retour il donna dans le même genre *l'Amant Bourru*, sujet tiré d'un roman de Madame Riccoboni. Comme membre associé de la section musique et déclamation de l'Institut avec les comédiens Prévillo et Molé (membre résident), il dut avoir des rapports étroits avec les musiciens Méhul, Gossec et Grétry, qui en étaient membres en même temps que lui⁵. Après sa mort survenue le 12 février, 1812, ce fut le compositeur Monsigny qui prit

que répéter la substance d'une notice nécrologique sur Rumling parue dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de janvier 1826. (*Roméo et Juliette*, mit welcher Arbeit er nach Paris ging, wo sie auf die Bühne gebracht wurde). Mais, il est significatif que l'auteur de cette note avoue que des notices dans les journaux contemporains font défaut. (Näheres kann jedoch au Mangel an gleichzeitigen Nachrichten über diese Composition, welche der Sammler dieser Lebenszüge vor mehreren Jahren durchgesehen... für jetzt nicht angegeben werden).

Le *Dictionnaire des opéras* a suivi l'article de Fétis ; le *Quellen-Lexicon* parle de Rumling mais sans nommer *Roméo et Juliette* ; le *Dictionnaire* de Grove ne le mentionne même pas. Il est donc fort probable que toute l'histoire de ce prétendu opéra n'est qu'un mythe.

4. Drame héroïque en quatre actes et en prose, mêlée d'ariettes (1788) ; pièce sur laquelle nous reviendrons en parlant de Foppa et de Zingarelli. Les autres pièces écrites en collaboration par ces deux auteurs sont : *Raoul Sire de Créqui* (1789), *Agnès et Olivier* et *Philippe et Georgette* (1791), *Ambroise ou Voilà ma journée* et *Urgande et Merlin* (1793).

5. Pauline Savari : *Les Comédiens à l'Institut en 1795*. (*Revue d'art dramatique*, vol. XXXIX, p. 167, 1895). — Gilbert Stenger : *Le Théâtre sous le Consulat*. (*Grande Revue*, 15 octobre 1904).

sa succession. On sait d'ailleurs qu'il était le père de la fameuse comédienne Mademoiselle Mars.

S'il faut en croire Pixérécourt, Dalayrac, venu à Paris en 1774 et que son aménité et son esprit, joints à une jolie exécution sur le violon firent rechercher par la meilleure société parisienne, était simple, économe et modeste. Il semble qu'il ait accepté ses livrets plutôt qu'il ne les ait proposés. Quoi qu'il en soit, il est à peu près certain que le projet d'un *Roméo et Juliette* se forma dans l'esprit de Monvel, comédien et écrivain de théâtre plutôt que dans celui de Dalayrac. La supposition que Monvel qui faisait partie de la troupe de la Comédie-Française au moment où Ducis fit représenter son *Roméo et Juliette*, ait connu cette pièce, devient une certitude quand on trouve son nom en tête de la distribution originale. Il avait joué le rôle de Ferdinand, duc de Venise. Il avait donc les meilleurs moyens possibles de se familiariser avec l'intrigue générale, même s'il n'avait pas lu la traduction de Le Tourneur. C'est peut-être par peur d'empiéter sur la tragédie de Ducis qu'il fut amené à bâcler un livret d'opéra-comique dont l'intrigue sensiblement altérée est si pleine d'invraisemblances choquantes. Il est d'ailleurs possible que ce soit pour la même raison que le titre en ait été camouflé.

Malgré son ineptie cette pièce traîna une existence précaire jusqu'en 1794. La dernière représentation dont nous avons trouvé la trace (la 24^e) eut lieu le 17 avril de cette année. Pendant quatre mois en 1793 elle fut entièrement éclipsée⁶ entre la 16^e et la 17^e représentation par l'apparition de la version bien supérieure au double point de vue de la musique et de l'intrigue de Steibelt et Ségur.

Un autre attentat à son existence fut l'annonce, le

6. A quatre occasions au moins entre 1791 et 1795, l'Opéra Comique et le Théâtre Feydeau se faisaient concurrence en présentant des pièces écrites par des compositeurs divers sur les mêmes sujets. Les autres ouvrages en question sont les suivants : (les dates des représentations à l'Opéra Comique précèdent les autres) *Paul et Virginie* de Kreutzer (1791), et Lesueur (1794); *Lodoïska* de Kreutzer (1791) et Cherubini (même année); *La Caverne* de Méhul (1795) et Lesueur (1793).

jour de la cinquième représentation, le 19 juillet 1792, d'une parodie en trois actes et en vaudevilles intitulée *Tout par l'opium ou Juliette et Purgono*⁷ dont la première eut lieu le 23 au théâtre de Mademoiselle Montansier. Quoiqu'on ne sache rien sur cette parodie, il n'est pas difficile, après un examen du livret bizarre de Monvel d'en deviner l'objet.

C'est évidemment le peu de succès de *Juliette et Roméo* qui explique pourquoi le livret n'a jamais été imprimé. A défaut d'un texte tout ce qu'on peut faire est d'avoir recours aux journaux contemporains et à la partition. Dans celle-ci on peut glaner quelques détails qui ne sont pas mentionnés dans le *Moniteur Universel*⁸, tels que les noms de tous les personnages, le mouvement général des morceaux d'ensemble et des indications scéniques.

Dès le premier acte nous assistons à la fête donnée pour célébrer le mariage de Juliette avec le comte Orsano. Juliette cependant confie à sa nourrice que dans une fête précédente elle s'est éprise d'un jeune cavalier galant dont elle ignore le nom. Malgré la recommandation expresse de son frère Théobald de ne laisser entrer aucun membre de la famille ennemie des Montaigus, Roméo avec son ami Adriani s'introduit masqué et sans difficulté aucune, dans les jardins du palais des Capulets. Juliette entre conduite par sa mère et son prétendu, qui la laissent bientôt toute seule libre de confier au silence de la nuit ses secrets amoureux. Roméo, caché jusqu'ici derrière une charmille et qui a tout entendu, se fait connaître; mais pendant qu'il obtient de Juliette la promesse de refuser opiniâtement le comte Orsano, les deux amants sont surpris par toute la noce. Roméo, provoqué et attaqué par Théobald malgré les supplications de Juliette, se défend si bien qu'il laisse ce dernier dangereusement blessé. Les gens de Capulet crient vengeance.

7. Cette parodie dont nous ignorons le nom de l'auteur reste introuvable.

8. 31 juillet 1792.

« Au deuxième acte, on désespère de la vie de Théobald, et Juliette, à qui on reproche la mort de son frère, est reléguée dans un salon qui précède le laboratoire du jeune Capulet ; car il faut savoir qu'il s'occupe de chimie, et que même la tête tourne à son valet de la lecture du livre de Nicolas Flamel »⁹. La nourrice à qui Juliette a tout confié introduit Roméo dans la maison où il fait ses adieux à son amante. Roméo parti, le vieux Capulet vient traîner sa « fille ingrate et rebelle » à l'autel. « Il ne lui donne qu'un moment de réflexion, dit le *Moniteur*. Elle en profite pour aller s'empoisonner dans le laboratoire de son frère. Sa mère vient pour la consoler, mais Juliette éprouve bientôt les angoisses de la mort, bien qu'elle n'ait pris qu'un somnifère. A ce moment on apprend que Théobald a parlé, qu'il vivra, qu'il se réconcilie (on ne sait pourquoi) avec Roméo, et en conséquence Capulet immole la haine ancienne de sa famille contre les Montaigus, manque à sa parole, et donne sa fille à son mortel ennemi qui n'a d'autre mérite que d'avoir blessé son fils. Mais on croit Juliette expirante, et la toile tombe ».

Roméo revient de Vérone et rencontre le convoi funèbre de Juliette sur une place publique. Assez froidement paraît-il, « il tombe au pied du cercueil qui a la complaisance de s'arrêter pour lui, il baise la main du cadavre, dit quelques mots et sort. La pompe funèbre continue et le rideau tombe ». Au dernier acte, il gagne le bedeau pour se faire ouvrir la porte du caveau des Capulet où

9. En effet, à quiconque aurait examiné la partition avant le compte rendu du *Moniteur*, le premier air de Gennaro ne pourrait guère manquer de sembler étonnant :

Grâce, grâce à ce divin livre,
Nous avons des secrets pour tous ;
Nous faisons ou mourir ou vivre
Et de tout nous venons à bout.

Refrain :

O vrai puits de science
Trésor de connaissance,
Ah! Nicolas Flamel, etc..

Selon la légende Nicolas-Flamel (1330-1418), écrivain juré de l'Université de Paris, passait pour un sorcier et un alchimiste. Montesquieu en parle dans les *Lettres persanes* (n° XIV).

le corps de Juliette a été déposé. Le rôle du bedeau semble encore une tentative de la part de Monvel pour faire entrer un élément comique dans cette tragédie. On conçoit aisément que M. Servières se soit demandé s'il s'est souvenu de la scène des fossoyeurs d'*Hamlet*.

L'imitation, si c'est une, est tout à fait manquée. Ses couplets grivois ne réussirent à amuser personne, dit le *Moniteur*. Roméo qui veut se tuer sur le corps de Juliette, en est empêché par l'arrivée à point nommé d'Adriani. Toute la famille des Capulet vient lui dire que Juliette n'a pris qu'un somnifère. Revenue à elle Juliette donne sa main à Roméo, et la pièce finit par un chœur d'allégresse et de réconciliation.

Les citations empruntées du *Moniteur* suffisent, pour montrer que l'accueil qu'il fait au nouvel opéra n'est guère flatteur. L'auteur du livret n'y est point ménagé non plus :

« Il est difficile de concevoir comment un auteur d'autant d'esprit que M. Monvel, qu'une grande expérience et une longue carrière de succès mérités ont dû familiariser avec toutes les règles dramatiques, a pu produire un ouvrage aussi incohérent, aussi rempli d'in-vraisemblances et si éloigné des convenances théâtrales que celui qu'il intitule *Tout pour l'amour ou Juliette et Roméo* »¹⁰.

Aujourd'hui on ne peut que convenir de la justesse de cette critique d'un opéra dont le sujet, disait-on dans le même article, était déjà bien connu. Cependant bien qu'on ne fût pas très content de la musique de l'aimable Dalayrac, qui cette fois traitait un sujet bien différent de ses sujets ordinaires, les auteurs furent demandés au milieu de bravos bruyants.

10. Lors d'une reprise du *Chevalier français ou Tout pour l'amour* à l'Odéon, *La France et l'Angleterre* (vol. 1^{er}, 1817, p. 32) profita de l'occasion pour en flétrir l'auteur en ces termes : « Monvel à qui il ne manquait que des dents pour être un des plus grands comédiens qui eussent jamais paru sur le théâtre, ne peut être placé comme auteur que dans les derniers rangs de la médiocrité. Il était également dépourvu du talent d'inventer et de celui d'écrire ». Le même article pourtant déclare que ses opéra-comiques étaient ses meilleures productions.

Monvel, comme on l'a vu, devait bien connaître le *Roméo et Juliette* de Ducis, ce qui expliquera pourquoi il fait de Théobald le frère et non le cousin de Juliette. Mais l'allusion à la fête où celle-ci s'éprit du jeune Roméo semble accuser la connaissance d'une version plus fidèle de Shakespeare qu'il aurait trouvée dans *Le Tourneur*. Le personnage du bedeau, les noms du comte d'Orsano, d'Adriani, de Nisa (confidente de Juliette) et de Gennaro, ainsi que l'engouement de ce dernier et de son maître pour la chimie, sont évidemment le produit de l'imagination fantaisiste du librettiste. Mais où a-t-il pris l'idée du chœur funèbre du troisième acte, et du morceau chanté par une jeune fille seule ? Presque certainement dans la traduction de *Le Tourneur* qui y avait fait passer le chœur ajouté par Garrick¹¹. Ce que Monvel a pu devoir à la version perdue de Chastellux, laquelle comme celle-ci avait un dénouement heureux, il est impossible de le dire.

La première version musicale de *Roméo et Juliette* qu'on puisse examiner avec quelque exactitude est celle de Ségur et Steibelt. Annoncée dès le 16 août 1793 par le théâtre de la rue Feydeau, la première représentation après avoir été remise deux fois, eut lieu enfin le mercredi 11 septembre 1793. Bien que cet ouvrage soit dans la forme d'un opéra-comique, telle n'avait pas été l'intention primitive des auteurs.. Malgré le bruit d'une fraude pratiquée sur un éditeur de musique à qui Steibelt avait vendu, comme inédites, certaines sonates de piano qu'il avait déjà fait paraître en Allemagne, ce chevalier d'industrie musicien se lia d'amitié avec le vicomte Joseph-Alexandre de Ségur. Celui-ci, militaire et galant

11. *Le Tourneur*, (t. IV, 1778,) avertit ses lecteurs qu'il donne le cinquième acte remanié par Garrick ; mais quoi qu'il donne (p. 430) une liste des modifications apportées par l'acteur anglais, ce chœur dont la musique, dit-il, fut composée par Händel, n'en fait pas partie. Cette bévue est corrigée dans l'introduction du tome V, 1780, p. CXXXII. *Le Tourneur* a entendu dire qu'on a composé depuis peu un opéra allemand sur un sujet analogue ; c'est évidemment celui de Benda et Gotter, bien qu'il ne cite pas de noms. Plus loin il fait allusion à la tragédie allemande de Weisse, qu'il dit avoir paru à Paris cinq ans auparavant, et à « une nouvelle pièce dramatique » de San Severino, Berlin, 1773. (Voir la note 20).

homme comme le marquis de Chastellux, se livrait sans réserve à son penchant pour la littérature et le théâtre. De 1789 à 1804 il fit représenter plusieurs pièces¹² au Théâtre Français et à l'Opéra, y compris la première version française de la *Création* de Haydn que l'avisé Steibelt rapporta à Paris en 1800 après une visite à Vienne, et dont il sut tirer un grand profit pécuniaire. Ayant écrit son livret en 1792, Ségur chargea Steibelt d'en composer la musique ; mais quand l'ouvrage fut refusé par l'Opéra les auteurs supprimèrent les récitatifs pour leur substituer un dialogue en prose, et présentèrent ensuite la partition ainsi remaniée au Théâtre Feydeau. Acceptée avec enthousiasme, elle devint le grand succès de l'année.

Le premier acte de cet opéra se passe dans un jardin attenant à la maison des Capulets où l'on voit « une allée sombre que la clarté de la lune a de la peine à percer ». Le long monologue du commencement sert à donner l'atmosphère de la pièce qui est celle d'une tristesse sombre et peu naturelle, et à expliquer à quel point nous en sommes de l'intrigue de Shakespeare. Cette exposition des faits n'est pas sans utilité, mais elle reste froide et gauche :

Antonio, *gardien des jardins du palais, s'avance avec l'air du mystère, et paraît accablé de chagrin et de crainte.*

Le jour est encore loin de paraître... Voici le moment où j'ai promis à Juliette, à Alberti écuyer de Roméo, de me trouver au pied de la muraille des jardins du Palais... Il n'est pas encore venu. Je n'ai pas encore entendu le signal... Ah! Juliette, Juliette! Oubliez-vous que Théobald était l'ami, le neveu de votre père?... Vous voulez dans son palais même recevoir celui qui lui perça le sein!

12. Des *Œuvres diverses*, précédées d'une notice sur la vie de l'auteur par Fayolle parurent à Paris, en 1819, 1 vol. in-8°.

La pièce la plus intéressante à notre point de vue est une petite comédie en un acte intitulée *le Portrait de Fielding*. L'acteur Garrick parie avec Hogarth qu'il lui donnera le change avec sa personnification du romancier Fielding déjà mort et dont l'artiste veut peindre le portrait. Il gagne sa gageure, dont le forfait convenu est un buste de Shakespeare qui se trouve dans l'atelier de Hogarth.

Roméo que la rigueur des lois poursuit ... Roméo ! qui dans un instant va s'éloigner de Vérone, peut-être pour toujours ! Ah ! Juliette ! vous qui m'êtes aussi chère que ma propre fille, puisque ma femme vous a nourrie, ce que nous allons hasarder est coupable... est d'une hardiesse qui fait frémir... Mais votre passion ne connaît pas de loi... En donnant la main à vos projet peut-être aurai-je au moins le bonheur de diminuer vos dangers... Depuis trente ans mes soins, ma vie appartiennent à votre famille...

A l'approche de Juliette, Antonio et Alberti se retirent, pendant que Juliette entame le récitatif :

Du calme de la nuit tout ressent les doux charmes,

Le rossignol lui-même a fait trêve à ses chants. Elle est rejointe par sa confidente Cécile, « cette amie si sûre, si tendre » qui apprend le secret de son mariage avec Roméo, à qui elle a été unie par Cébas. Ce « respectable ami qui daigna présider aux soins de mon éducation » tient ici le rôle du Frère Laurent. Ségur a eu l'idée lugubre de faire consommer leur mariage dans la sépulture des ancêtres des Capulets. Pendant que Cécile se retire pour veiller, les deux amants se laissent aller à leurs transports amoureux dans un duo d'amour passionné qui emprunte à Shakespeare l'idée poétique de l'alouette et du rossignol.

Il faut que Roméo soit deux fois averti par Cécile avant qu'il puisse s'arracher des bras de sa bien-aimée. Quelques instants après, le son d'une trompette réveille Juliette de ses rêveries. C'est Cébas lui-même qui annonce l'approche de Capulet et de ses gens qui ont passé toute la nuit à chercher inutilement l'assassin de Théobald dans Vérone. Le librettiste nous montre un Capulet impitoyablement acharné après la vengeance. Le chœur final, on l'a deviné, sera chanté par les hommes de la suite de Capulet sur les paroles de leur chef :

Oui, la fureur de se venger

Est le premier besoin de l'âme.

Dès le commencement de cette scène, disent les

directions scéniques, « Cébas reste absorbé dans ses réflexions ».

Au deuxième acte, la scène représente un salon faisant suite à la chambre où Juliette, épuisée après l'émotion de la veille, est censée être plongée dans un sommeil profond ; ce qui sert de prétexte à la sentencieuse Cécile pour un air sur les « doux mensonges de ce seul soulagement des êtres infortunés ». Elle prie le vieux Cébas d'intercéder auprès de son maître pour obtenir qu'il renonce à son projet de marier sa fille avec le jeune Castillan, don Fernando ; car c'est à ce prétendant, qui a entrepris de venger la mort de Théobald, que le vieux Capulet pour assouvir sa haine envers les Montaigus, a promis sa fille. Comme il reste inflexible à ses prières Cébas le quitte sur des paroles significatives qui renferment une menace à peine voilée :

« Je ne dis plus qu'un mot : songez au parti que vous allez prendre. Si Juliette est sacrifiée, tremblez !... elle sera vengée ».

Loin de se laisser émouvoir. Capulet envoie chercher sa fille et lui fait part de sa décision en lui rappelant que sa mère, mourante, avait supplié qu'on ne donnât la main de sa fille qu'au vengeur de son fils. Le refus de Juliette pour qui la mort est « cent fois préférable à ce lien abominable », ne sert qu'à l'irriter et à l'outrager encore. C'est ici que Cébas « qui a tout entendu sans être vu des acteurs mais seulement des spectateurs » lui offre le fameux breuvage après un discours extraordinaire prononcé à la manière d'un conférencier, et qui en dit long sur la maladie fâcheuse de ce livret :

« Vous n'ignorez pas, Juliette, que la Grèce¹³ est ma patrie. L'étude de la nature a toujours été mon occu-

13. Sans insister sur un précédent qui existe dans un roman grec du ^v^e siècle, *Les Ephésiasques* de Xénophon d'Ephèse (Voir Brook's « *Romeus and Juliet* » being the original of Shakespeare's *Romeo and Juliet*, newly edited by J.J. Munro, Londres, 1908, pp. XIX et suivantes), on peut noter par curiosité qu'une ancienne variation française de l'histoire des deux amants par Adrien Sevin en place a scène dans le Péloponnèse. (Voir Henri Hauvette :

pation la plus chère. Parmi plusieurs découvertes où mes recherches m'ont conduit, j'ai su composer à l'aide de quelques suc recueillis dans les contrées orientales, une liqueur dont la vertu constante est de répandre le froid de la mort dans tous les sens avec la rapidité la plus effrayante. Ce breuvage peut vous ravir à votre père à l'instant même où sa tyrannie va vous sacrifier au délire de sa vengeance »

Mais étant donné le dénouement qui va suivre, ce qui est tout à fait inexplicable, c'est que Cébas laisse croire à Juliette qu'elle se suicide.

Dans la scène suivante, Capulet vient présenter don Fernando ; Juliette tombe sans connaissance (« Je suis sans effroi », dit Cébas à part) et le chœur composé d'une suite nombreuse et riche entrée il y a quelques instants à l'accompagnement d'une marche majestueuse, se désole sur le destin de ce père haineux et inhumain.

Le dernier acte, encore plus ridicule au point de vue dramatique que les deux précédents, se passe dans la sépulture des Capulet. Il commence par un chœur de jeunes filles, qui revêt la forme d'une marche funèbre. Cébas se félicite du plein succès de son entreprise ; Roméo prévenu par écrit, doit se rendre dans ce lieu funèbre. Au moment où Cébas sort, Roméo paraît du côté opposé. Etonné de ne point voir Juliette, il relit sa lettre : « Roméo retrouvera Juliette dans la tombe où Juliette et Roméo se jurèrent une éternelle fidélité ; les portes du tombeau s'ouvriront aussitôt que Roméo s'y présentera ». Mais ayant aperçu le corps de Juliette, il éclate en invectives contre Cébas, qui, accouru avec Antonio, l'engage à fuir, car il a été reconnu. Mais il est trop tard : Capulet entre avec ses gens. Cependant lorsque celui-ci s'élance pour tuer son ennemi, c'est Fernando qui le retient. D'une voix terrible il défend à qui que ce soit de porter atteinte à Roméo qui se trouve seul, entouré d'ennemis et désarmé. Au plus fort de l'étonnement et des disputes qui s'ensui-

vent Juliette se réveille. Après un morceau d'ensemble du style d'opéra authentique, Cébas consent à expliquer ce phénomène. « Tu sauras, dit-il à Capulet, par quel art j'avais seulement suspendu sa vie pour t'amener au repentir par la douleur de l'avoir perdue ; mais ici, Capulet, tout est fait pour t'étonner : apprends que ta fille n'a point hérité de tes fureurs contre le sang des Montaigus, et qu'elle aime Roméo ». Là-dessus, comme on pouvait s'y attendre, grande indignation de Capulet. Encore une fois c'est Fernando qui apporte l'élément inattendu, en l'engageant à saisir cette occasion de terminer à jamais les dissensions désolantes qui séparent les deux familles. « Rival trop généreux, s'exclame Roméo, vous devenez mon frère ». Capulet, rétif, regimbe encore contre cette alliance indigne, mais enfin attendri par les menaces de Cébas, il accorde sa fille à Roméo, qui au nom de tous les Montaigus voue à ses ennemis d'autrefois la plus franche et la plus constante amitié.

Malgré quelques défauts d'exécution l'opéra de Ségur et Steibelt remporta un succès retentissant, auquel la richesse des décors et des costumes contribua beaucoup. L'opéra de Dalayrac qui paraissait de temps en temps sur l'affiche de l'Opéra-Comique en souffrit gravement. Le 7 novembre 1793, celui-ci atteignit sa dix-septième représentation ; le même jour le nouvel opéra arrivait à sa dix-huitième. En même temps l'*Othello* de Ducis, paru le 27 novembre 1792, remportait encore, grâce à l'incomparable Talma, un succès considérable.

Il n'est pas malaisé de comprendre que le *Roméo* de Steibelt se soit maintenu plus longtemps que celui de Dalayrac. Ce n'est pas que le livret fût digne d'une grande admiration, au contraire ; c'était plutôt la musique qui assura son succès continu. Déjà en 1793, le *Moniteur* en remarquait les belles qualités symphoniques et l'instrumentation soignée. Il reprochait même au compositeur de s'être bien plus occupé des effets d'orchestre que de l'expression des paroles. Tandis que celles-ci sont d'un effet assez piètre en somme, certaines parties orchestrales

de la partition peuvent plaire encore. En 1813, Martine parlait encore avec enthousiasme de cet opéra qu'il trouve de beaucoup supérieur à celui de Zingarelli sur le même sujet paru à Paris l'année précédente ; il revient à deux reprises sur les belles qualités de l'ouverture. En 1820 Castil-Blaze plaçait celle-ci dans le même genre noble que celles d'*Alceste* et de *Médée*. Mais le plus précieux de tous les éloges est celui d'un critique extrêmement difficile pour l'instrumentation, étant lui-même un des deux ou trois maîtres supérieurs dans cet art ¹⁴.

Roméo et Juliette parut de temps en temps jusqu'en 1822. Mais depuis 1812, le *Giulietta e Romeo* de Zingarelli lui faisait concurrence. Par exemple, il paraît qu'en 1816, l'opéra de Steibelt ait dû s'effacer devant celui du compositeur italien. En 1822, on en donna six représentations dont la dernière eut lieu le 20 février. Celle-ci est la dernière dont nous ayons trouvé la trace ; le 19 mars on célébrait la rentrée de Madame Pasta au Théâtre Italien. Evidemment l'opéra français avait le tort de ne pas posséder un air qui pût rivaliser avec le fameux *Ombra adorata*.

La question de l'origine du livret de Ségur a été effleurée par Hérold qui dit qu'il a été inspiré des *Tombeaux de Vérone* de Mercier ¹⁵. Bien que cette assertion puisse renfermer une part de vérité, la question est susceptible d'être approfondie. Comme on le verra tout à l'heure, le drame de Mercier, pas plus que l'opéra de Ségur ne vient pas directement de Shakespeare. La plus ancienne adaptation française (nous ne parlons pas de *traduction* pour l'instant) de *Roméo et Juliette* qui soit parvenue jusqu'à nous — la deuxième étant celle de Ducis et celle de Chastellux étant perdue — est une version publiée en 1771 par un certain d'Ozicourt, dont on

14. H. Berlioz, *A Travers chants*, Paris 1862, p. 320.

Castil-Blaze : *De l'opéra en France*, Paris 1820, t. II, p. 31.

Jacques Daniel Martine : *De la musique dramatique en France*, Paris, 1813 pp. 34, 298.

15. *Les Tombeaux de Vérone*, drame en cinq actes, par M. Mercier, Neuchâtel 1782, in-8.

ignore tout, sauf qu'il a écrit cette pièce et une autre qui s'appelle *Bélisaire*¹⁶. « Entre ce *Roméo et Juliette* et les *Tombeaux de Vérone*, dit Hérold, il y a de singuliers rapports. Sauf au cinquième acte, le plan des deux pièces est à peu près le même; il arrive à Mercier de suivre d'Ozicourt scène par scène ».

Mais il y a plus. Un auteur suisse, après avoir examiné les prétentions audacieuses de Mercier, telles qu'elles sont émises dans sa préface, l'accuse ouvertement d'avoir plagié le *Romeo und Julie* de Christophe-Félix Weisse¹⁷ auquel Le Tourneur fit allusion, Après une comparaison de la pièce de Mercier avec celles de Weisse et de d'Ozicourt, Zollinger arrive à la conclusion, à laquelle il apporte des preuves convaincantes, que l'auteur français a mis à contribution les deux pièces antérieures.

Si comme il prétendait en 1785, Mercier ne savait pas un mot d'allemand, il faudrait trouver l'explication de ses emprunts à Weisse dans d'Ozicourt; et il faudrait en outre que celui-ci connût l'auteur allemand. La preuve que d'Ozicourt le connaissait effectivement se trouve dans une phrase de sa préface où il parle de *Roméo et Juliette* comme sujet « susceptible... d'être approprié à notre théâtre d'après Shakespeare et M. Weisse ». D'Ozicourt appelle sa pièce *Roméo et Juliette*, mais partout dans la pièce elle-même le nom de l'héroïne paraît sous la forme *Julie*, qui se rapproche le plus étroitement possible de la forme allemande. Puisque Zollinger prend au pied de la lettre la prétendue igno-

16. *Roméo et Juliette*, drame en cinq actes et en vers libres, à Paris, chez Le Jay, 1771, in-8.

17. Cette pièce paraît dans le *Theater der Deutschen*, 7^{er} Teil, Berlin und Leipzig, 1768, sous le titre : *Romeo und Julie*, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. Une traduction française, *Roméo et Julie*, tragédie bourgeoise en cinq actes, fait partie du tome IV (Paris, 1785,) du *Théâtre Allemand* (ou *Recueil des meilleures pièces dramatiques tant anciennes que modernes qui aient paru en langue allemande*).. de Junker et Liébault. Voir Oscar Zollinger, *Ein französischer Shakespeare-Bearbeiter* etc... Il est piquant d'apprendre que Weisse fut le premier traducteur allemand de l'*An 2440* de Mercier, et qu'il trouva dans l'*Indigent* de celui-ci l'inspiration pour son *Armut und Tagend*. (L. S. Mercier's *Beziehungen zur deutschen Literatur*, par le même auteur dans la *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1902.

rance de la langue allemande de la part de Mercier, il avance l'hypothèse d'une troisième pièce qu'il ne connaît pas, et qui aurait servi d'intermédiaire entre Weisse et lui.

Si cette pièce intermédiaire est celle du marquis de Chastellux, la question reste indécise ; mais puisqu'il s'agit dans une assez large mesure de la différence des dénouements, il convient d'exposer le peu que nous savons au sujet de cette première version française de *Roméo et Juliette*. Or ces renseignements se trouvent dans deux lettres écrites à David Garrick par deux de ses amis français ; l'une par Madame Riccoboni déjà citée ; l'autre par Chastellux lui-même qui envoya aussi à son ami un exemplaire de son essai sur l'*Union de la poésie et de la musique*. Il a même rendu visite à Garrick à Hampton ; c'est peut-être à cette visite en Angleterre que la société élégante du château de la Chevrette fut redevable de la version qu'on y représenta en 1770 ; car on sait que Garrick lui-même avait déjà fait représenter une version de *Roméo* avec un dénouement heureux, fortement louée par Fréron dans le *Journal Etranger* en 1755. Chastellux apprend à Garrick qu'il a tiré de *Roméo et Juliette* une adaptation pour un théâtre français qui a fait la plus grande impression. « J'ai changé en partie l'intrigue, ajoute-t-il, et j'ai retranché tout le comique »¹⁸. D'après la *Correspondance littéraire*, on jouait encore en 1775 ce *Roméo et Juliette* et autres pièces de Chastellux, ainsi qu'une nouveauté de Monsieur de Magnanville qui s'intitulait *le Ministre de Wakefield*.

En examinant les origines du livret de Ségur, il doit être tenu compte du fait que l'auteur y a fait entrer quelques scènes qui ne correspondant à rien ni dans Mercier ni ailleurs. Le long monologue d'Antonio par exemple, qui est pourtant dans le style général des *Tombeaux de Vérone*, paraît être du cru du librettiste. Ce n'est qu'à la scène II que nous sommes de plain-pied avec la première scène de la pièce de Mercier.

Il n'y a pas de preuve positive que Ségur ait connu

18. Lettre du 17 juin 1771 citée par F. A. Hedgcock, *op. cit.* p. 181.

cette pièce ; mais puisqu'elle était déjà publiée depuis dix ans au cours desquels deux autres éditions avaient paru, et que d'ailleurs dès le mois de mars 1789 Mercier l'avait fait lire, sous le titre de *Roméo et Juliette*, au comité de lecture de la Comédie-Française, où Ségur lui-même faisait représenter des pièces vers la même époque, il est bien probable qu'il l'avait connue¹⁹.

Dans l'avertissement qui précède sa pièce, Mercier fait observer que la tragédie de Ducis sur ce sujet avait plutôt peint la vengeance de Montaigu que les amours de Roméo et Juliette. Il reproche à cet auteur d'avoir composé à ses personnages une physionomie étrangère. D'autre part il prétend avoir donné au Benvoglio de son propre drame « un caractère jusqu'ici inconnu sur la scène », et avoir imaginé un nouveau dénouement du plus grand effet, frappant, et vraiment théâtral. Mais quant au caractère nouveau qu'il prétend avoir donné à Benvoglio, c'est Weisse qui l'a imaginé, et en tout cas, Mercier avait été devancé en France par d'Ozicourt.

Dans ces particularités le librettiste Ségur n'a rien changé, sauf les noms, à ce qu'il aurait pu trouver dans les *Tombeaux de Vérone*. Mais son dénouement heureux si vanté, Mercier l'aurait emprunté aussi. Encore une fois, il innovait moins qu'il ne prétendait, puisque la pièce avait eu un dénouement heureux non seulement dans la version de Chastellux, mais aussi dans une version musicale calquée sur la pièce de Weisse, dont les auteurs sont Friedrich-Wilhelm Gotter et Georg Benda²⁰.

19. Les *Tombeaux* furent enfin définitivement refusés le 25 avril 1793.

20. *Romeo und Julie*, ein Schauspiel mit Gesang in drei Aufzügen. Stuttgart, 1780. Représenté pour la première fois à Gotha, le 25 septembre 1776. (Voir Rudolf Schlösser. *Friedrich-Wilhelm Gotter, sein Leben und seine Werke*. Hamburg et Leipzig, 1894, p. 290.) Il parut en outre en 1780 et 1796, deux éditions des airs seuls : *Arien und Gesänge von Romeo und Julie*... Pour une analyse de ce *Singspiel*, voir Fritz Brückner, *Georg Benda und das deutsche Singspiel*, (S. I. M. Jahrgang V, juillet-septembre 1904).

Puisqu'il s'agit ici des premières versions musicales de *Roméo et Juliette*, signalons la première de toutes, le *Romeo e Giulia, dramma per musica in tre atti*, écrit par San Severino en 1773, pour le prince de Brunswick. Celle-ci qui ne compte que trois personnages, les deux amants et Benvoglio, doit probablement, elle aussi, quelque chose à la tragédie de Weisse.

Le compositeur Steibelt était arrivé à Paris en 1790. Qu'est-ce qu'il y avait pour l'empêcher de proposer à son collaborateur le livret de Gotter pour que celui-ci y ajoutât quelque chose de son cru comme déguisement ? De ce que nous savons de ses procédés habituels, il n'y aurait là rien de choquant pour lui. Né vers 1765, il était assez âgé en 1779 pour connaître l'ouvrage de Gotter et Benda qui, représenté dans plusieurs villes d'Allemagne, le fut dans sa ville natale de Berlin cette année-là, « 56 mal mit grossem Erfolge », dit Friedländer. L'œuvre de Benda, autant qu'on peut préciser, n'avait jamais été représentée à Paris. Ce dut être une grande tentation pour un musicien comme Steibelt qui avait encore à faire fortune. On devrait noter d'ailleurs que même de son vivant ses ennemis avaient prétendu que son ouvrage n'était qu'un plagiat de l'opéra de Gotter. L'auteur de l'article sur Steibelt dans le dictionnaire de Grove ²¹ dit que cette allégation est sans fondement. Si, comme il est fort probable, cet auteur envisage la question de plagiat au point de vue de la musique seulement, il peut avoir raison ; mais cela n'empêcherait nullement que le compositeur eût associé son collaborateur Ségur au plagiat du texte.

Pour résoudre ce problème on peut partir de quelques détails ayant un rapport général avec la pièce ; par exemple, la mère de Juliette qui est un personnage des *Tombeaux de Vérone* ne paraît pas dans l'opéra français pas plus que dans l'opéra allemand. Ce dernier d'ailleurs était déjà réduit à trois actes. Mais la preuve la plus plausible des rapports entre les livrets de Gotter et Ségur est la correspondance des airs et des récitatifs qui dans les deux opéras, ont en général les mêmes sujets et se trouvent aux mêmes endroits. Dans tous deux, la scène pour Juliette seule avant l'entrée de la confidente, comprend un récitatif et un air :

21. Deuxième édition 1908, vol. IV. Dans la troisième édition (1927) l'article sur Steibelt est sensiblement écourté et le passage en question supprimé.

Du calme de la nuit, tout ressent les doux charmes,
 Le rossignol a fait trêve à ses chants ;
 Tandis que le repos suspend ses doux accents,
 Mes yeux, sans se fermer, restent noyés de larmes !
 N'entends-je pas du bruit ?...Roméo, je t'attends...
 Mon cœur, au moindre bruit, croit entendre tes pas,
 Et peut-être mes yeux ne te reverront plus !

Dans le livret de Gotter, à la place correspondante on trouve :

Auch sie verstummt, die Sängerin der Nacht.
 Des Schlummers kühle Flügel decken
 Die ganze Schöpfung. Nur mein Auge wacht.
 Für mich ist keine Ruh. Ich fühle nur die Schrecken
 Der Nacht — den Schauder nur, der rings um dunkel
 schleicht...
 Allein wo bleibt er ? — horch ! ein Fusstritt...
 Wer weiss ob wir uns jemals wiedersehen ?

A la scène suivante la Laure de Gotter a un air qui exprime son dévouement pour sa maîtresse ; tandis que la Cécile de Ségur chante :

C'est à la tendre confiance
 Que l'amitié doit ses douceurs.

Ensuite il y a dans les deux pièces le duo d'amour avec l'allusion à l'alouette et au rossignol.

Au commencement du deuxième acte il y a encore similitude entre les deux airs chantés par les confidentes pendant que Juliette dort toujours. Quoique la marche de l'action fasse à peu près les mêmes progrès dans les deux actes correspondants, celle de la version de Ségur est plus variée et plus chargée. Au commencement du dernier acte, on trouve le même chœur de jeunes filles ; le même air de Roméo quand il découvre le corps de Juliette dans la tombe. Ensuite l'action de la pièce française devient plus rapide. Dans les deux cas, le dénouement est heureux.

Il ressort clairement de l'examen du livret français

qu'il contient des noms, des personnages et des incidents qui ne correspondent à rien dans aucune des adaptations dont il a été parlé jusqu'ici. Or, il aurait été bien étrange que Ségur ne connût pas la traduction de *Le Tourneur*, même si son nom ne se trouvait pas sur la liste des souscripteurs²².

Vingt ans après la première représentation, Martine déclare que le meilleur morceau de l'opéra est « ce chœur religieux, noble et touchant » du troisième acte, et ajoute que « la cloche funèbre qui s'y fait entendre par intervalles produit un grand effet ». Cet effet de scène pourrait très bien avoir été suggéré par les indications scéniques en tête du cinquième acte de la traduction de *Le Tourneur*. Mais regardons un peu plus près encore. Le traducteur français fait suivre son *Roméo* d'un résumé de la pièce de Lope de Vega sur le même sujet que celle de Shakespeare, et où il n'y a pas jusqu'aux noms des amants qui ne soient différents. Parmi les nombreux personnages de cette pièce, il y en a trois dont on retrouve les noms tels quels ou légèrement altérés dans le livret de Ségur : un certain *Ferdinand* qui ne joue d'ailleurs qu'un rôle très effacé, *Antonio* le nom du père de Julie, tandis que la confidente *Célie* de la pièce espagnole se trouve changé en Cécile. Dans ce résumé paraît aussi la forme du nom *Théobald* dont se servit Monvel. Le Rosélo (ou Roméo) de Lope de Véga avait d'ailleurs un écuyer Marin, qui reparait dans Ségur sous les traits d'Alberti comme il avait déjà paru dans Monvel sous le nom d'Adriani. Mais la preuve la plus concluante en faveur de cette hypothèse d'emprunts faits au résumé de la pièce espagnole, c'est qu'au troisième acte où l'on arrive à une réconciliation, le comte Paris, tout comme le don Fernand de Ségur, s'efface généreusement en faveur de son jeune rival. On voit donc que, loin de dériver uniquement des *Tombeaux de Vérone*, les divers éléments de cet opéra remontent à des origines beaucoup plus complexes.

22. Outre le nom du vicomte de Ségur, pour ne citer que des noms auxquels nous avons affaire ici, on trouve ceux de Barthe, Chastellux, Cubières-Palmézeaux, Mercier, Rochon de Chabannes et Ducis, (t. I., 1776.)

Parmi ceux qui savent que Beethoven dédia à un violoniste français une certaine sonate pour violon et piano qui porte aujourd'hui le nom de ce dernier, il y en a très peu, à n'en pas douter, qui s'attendraient à trouver un rapport entre Shakespeare et Rodolphe Kreutzer. Le nom de Kreutzer est aujourd'hui principalement connu grâce à cette dédicace de Beethoven, bien qu'on se souvienne de lui aussi comme auteur de certaines études de violon et comme virtuose de cet instrument. Nommé professeur de violon au Conservatoire de Paris dès sa fondation en 1795, il eut successivement le poste de premier violon à l'Opéra, à la chapelle du Premier consul en 1802, et enfin celui de maître de chapelle sous Louis XVIII. Ce fut grâce à sa position comme violon solo au Théâtre Italien qu'il put faire représenter en 1790 son premier opéra *Jeanne d'Arc*, suivi en 1791 de *Paul et Virginie*. Sa collaboration avec Jean-Elie Bedéno Dejaure, auteur dramatique de faible mérite, aujourd'hui tout à fait oublié, remonte à cette même année qui vit paraître également *Lodoïska ou les Tartares*. Un autre opéra de ces deux auteurs, *Astyanax*, fut représenté en 1801 après la mort du librettiste. A mi-chemin entre ces deux pièces se place *Imogène* tirée d'une tragédie de Shakespeare.

Au commencement de l'année 1796, le *Roméo et Juliette* de Ségur et Steibelt poursuivait encore sa carrière victorieuse. Le 27 avril on donna à l'Opéra Comique la première représentation d'*Imogène ou la Gageure indiscrete*. L'annonce portait la description « Comédie en trois actes mêlés d'ariettes », sans toutefois donner les noms des auteurs. La pièce de Dejaure n'ayant pas été imprimée, on est obligé encore une fois pour se faire une idée de l'action, d'avoir recours aux journaux contemporains. L'intrigue est ainsi résumée :

« C'est le trait connu de ce mari qui parie avec un ami qu'il ne pourra séduire sa femme ; l'ami accepte la gageure, et met tout en œuvre pour prouver à l'indiscret mari l'inconstance du sexe ; mais ici la vertueuse Imogène

résiste à toutes les séductions du perfide Ferdinand, qui, par amour-propre, se voit obligé de recourir aux mensonges les plus bas pour perdre Imogène, et prouver à son époux Léon qu'il a gagné la gageure. L'innocence d'Imogène est néanmoins reconnue, et c'est Ferdinand lui-même qui lui rend cette justice éclatante²³.

Le même compte rendu attribue quelques-unes des scènes hasardées de cette pièce à *Cymbeline*. Il critique sévèrement l'ouvrage au point de vue du plan et suggère qu'avec quelques changements il pourrait gagner du côté de la conduite et de l'intérêt.

Les auteurs profitant de la suggestion d'un remaniement, se remirent à l'œuvre et le 4 mai on annonça la deuxième représentation avec des changements. Rien n'y fit pourtant ; la pièce ne plut pas, et ne dépassa pas la quatrième représentation qui eut lieu le 9.

Cette pièce nous fournit encore un exemple d'un ouvrage shakespearien qui fut représenté en France sous une forme musicale avant de l'être sous sa forme purement littéraire. En effet on aura à attendre bien longtemps — jusqu'en 1910 — pour voir *Cymbeline* arriver aux honneurs d'une représentation théâtrale.

Cependant il existait antérieurement à 1796, les deux traductions de La Place et de Le Tourneur. *Cymbeline*, qui est la première pièce du troisième volume du *Théâtre Anglais* semble avoir été choisie, à en juger par la préface pour présenter « un tableau aussi intéressant que varié », et pour prouver « que Shakespeare n'a pas toujours eu besoin d'employer le sang et le carnage pour émouvoir et toucher les spectateurs ». C'est peut-être pourquoi La Place n'extrait pas de cette pièce, suivant sa manière ordinaire, une seule intrigue ou même deux, aussi nette-

23. *Affiches, Annonces, etc...* 29 avril 1796. Ce même article donne comme source de la tragédie anglaise « un roman très ancien intitulé *Cassibelan* », et ajoute que Boccace avait fait une nouvelle sur le même sujet.

On sait que l'intrigue de l'*Euryanthe* de Weber et Helmina von Chezz est empruntée aux mêmes sources que la *Cymbeline* de Shakespeare. Cet opéra écrit pour Vienne en 1823, fut représenté pour la première fois en France à l'Opéra, le 6 avril 1831. (Voir l'excellent article d'André Cœuroy : *Le Problème d'Euryanthe* dans le *Correspondant* du 25 octobre 1923).

ment qu'il l'a fait dans le cas des *Joyeuses Commères*. Quelque texte qu'ait employé le librettiste d'*Imogène*, l'intrigue principale n'était pas difficile à dégager. Outre Imogène, Léon et Ferdinand (le Léonatus Posthumus et l'Iachimo de Shakespeare), il dut y avoir encore deux personnages, puisque les *Affiches* parlent de cinq acteurs principaux. Ce furent sans doute le roi Cymbeline et la reine, qui d'ailleurs dans l'action de la pièce ainsi resserrée ne joueraient qu'un rôle très effacé.

Pour ce qui regarde cette histoire en elle-même, on ne voit guère ce qui a pu attirer les auteurs vers un tel « sujet scabreux qu'il fallait laisser dans Boccace », comme le dit Fétis. Certes il me semble point appeler la musique. Il paraît plus raisonnable de supposer que c'est le fait d'être un sujet shakespearien qui amena les auteurs à aborder une histoire si peu appropriée à être mise en musique, que de croire qu'ils se soient donnés la peine d'emprunter directement à Boccace une intrigue qui risquait *a priori* d'avoir peu de succès. On se demande ce que fit Kreutzer de cette délicieuse aubade de l'alouette, si toutefois elle fut conservée par le librettiste, qui trente ans plus tard devait être la source de l'une des plus belles inspirations de Schubert²⁴.

Des deux auteurs de la dernière des anciennes adapta-

24. Trois ans plus tard, le 15 avril 1799, Dejaure fit représenter au même théâtre un opéra-comique intitulé *Montano et Stéphanie*, dont la musique était de Henri Berton. En changeant seulement les noms des personnages Leonati, Stéphanie, Montano, Altamont, Salvator et Fabrice en Léonato, Héro, Claudio, Don Juan, le Frère François et Borachio, on croirait avoir une imitation de *Beaucoup de bruit pour rien*. Lavoix en effet signale cette pièce comme telle. Il paraît cependant que les deux pièces remontent à des sources communes. Shakespeare emprunta son intrigue soit à une traduction de l'Arioste de 1591, soit à l'*Histoire d'Ariodante et de Ginevra* (1583), forme dramatisée d'une nouvelle de Bandello qui avait été greffée sur le *Roland Furieux*, chant V. Or, en 1841, Paul Smith (lisez Edouard Monnaï), raconta comment ce poème avait été offert à Grétry qui le refusa par crainte de revenir sur une donnée qu'il avait déjà travaillée; ensuite comment l'ouvrage reçu par l'Opéra-comique faillit être prévenu par l'*Ariodant* de Hoffmann qui traitait le même épisode tiré de l'Arioste. Il est curieux que Monnaï ait trouvé l'acteur qui jouait le rôle de Montano « l'idéal de cet Othello sicilien, qui se laissa prendre aux perfides manœuvres d'Altamont, second tome du *Iago* de Shakespeare » (*Histoire d'un chef d'œuvre : Gazette musicale*, n°s 57, 58, 59, 1841). Pour la forme originale du troisième acte de *Montano et Stéphanie* qui n'est pas celle des éditions imprimées, voir le *Journal de Paris* et les *Annonces, affiches*, etc... du 28 germinal an VII (1799). Ni l'un ni l'au-

tions françaises de *Roméo et Juliette*, Pierre-Louis Moline est connu des historiens de la musique comme traducteur français de l'*Orfeo e Euridice* de Calzabigi. Cette œuvre représentée sous une forme remaniée à Paris en 1774, marque la deuxième étape dans les célèbres réformes réalisées par Gluck dans le domaine de l'opéra. Ensuite ses deux succès les plus complets furent une *Ariane dans l'île de Naxos* représentée en 1782, et sa *Réunion du 10 août ou l'Inauguration de la République*, pièce patriotique à grand spectacle, qu'il composa en 1794 en sa qualité de secrétaire-greffier de la Convention, pour célébrer des événements contemporains. Après sa première représentation au mois de mai, cette *sans-culottide* fut reprise plus tard, cette fois avec de la musique de Porta, futur compositeur de *Roméo*. Au mois d'août elle fut montée encore une fois avec un luxe de décors sans précédent pour célébrer l'inauguration du ci-devant théâtre de M^{lle} Montansier²⁵. Parmi les œuvres diverses de Moline on relève une traduction du *Mariage secret* de Cimarosa (dont le livret remonte à la pièce homonyme de Garrick et Coleman), et une traduction inédite de l'*Enlèvement du Sérail* de Mozart. En 1788 il avait fait représenter l'*Amour anglais*, comédie en trois actes tirée de la *Faussé Délicatesse* de Hugh Kelly.

N'était son amitié intime avec Mercier, Michel Cuihières-Palmézeaux serait sans doute moins connu qu'il ne l'est. Ce sont peut-être ses rapports avec cet admirateur de Shakespeare qui l'ont amené à aborder un sujet shakespearien. Palmézeaux, espèce de satellite accompli, s'évertuait à briguer la faveur et à se concilier l'affection des grands hommes à tel point qu'il alla rendre visite à Voltaire à Ferney, et vint à bout de s'insi-

tre de ces comptes rendus ne fait allusion à l'origine de l'intrigue. Une notice historique attachée à la traduction italienne par Giacomo Ferretti d'après la version française imprimée (*Capricci teatrali del Secolo XIX*, Rome, 1806) relève la ressemblance de l'intrigue avec *Ginevra di Scozia*.

25. Dans l'orchestre de ce théâtre où il fit plus tard ses débuts comme chef d'orchestre, se trouvait le violoniste Kreutzer. En 1787, il avait collaboré avec Moline dans une cantate à l'occasion de la mort du prince Maximilien-Léopold, duc de Brunswick. (J. Hardy, *Rodolphe Kreutzer, sa jeunesse à Versailles*, 1766-1789, Paris, 1910, pp. 39, 43).

nuer dans les bonnes grâces de Buffon et de d'Alembert. Il tenait beaucoup à son amitié avec Mercier qu'il regardait évidemment avec une adulation exagérée. Les débuts de ses relations avec ce dramaturge larmoyant sont racontés par lui-même à propos de son propre *Dramaturge ou la Manie des drames sombres*, attaque contre ce goût exagéré du sombre qui régnait à cette époque²⁶.

Trente ans plus tard il devait collaborer à un *Roméo et Juliette* qui, comme le dit M. Haines, était plus sombre que tout ce qu'on avait imaginé jusqu'alors. A la fin de 1809, il chercha à tirer parti de son amitié avec son « ancien ami » Mercier pour faire représenter à l'Odéon sa *Mort de Molière*, pièce qui était déjà tombée lourdement au même théâtre en 1789. Il proposa que l'anniversaire de Molière fût célébré par une représentation de la *Maison de Molière* de Mercier suivie de sa propre pièce. En refusant de faire des changements qu'on avait exigés, Palmézeaux envoya une lettre de protestation où encore une fois il s'appuie sur l'autorité de Mercier, membre de l'Institut²⁷. L'affaire de la représentation des deux pièces en resta là.

On ignore pour quelles raisons définitives le *Roméo* de Moline et Cubières-Palmézeaux fut écarté de l'Opéra. Celle que prévoient les auteurs dans leur préface, que le sujet est peut-être « un peu trop sévère pour la scène où Quinault a soupiré si tendrement », ne saurait guère être une explication suffisante. Après avoir mentionné le fait que ce sujet avait été traité par Lope de Vega et Shakespeare, ils donnent un résumé des adaptations françaises déjà parues. Il y avait d'abord « la belle tra-

26. Cette pièce fut représentée à Versailles en 1776.

« M. Louis-Sébastien Mercier, homme aussi estimable que célèbre crut que j'avais voulu me moquer de lui dans cette comédie du *Dramaturge*; il vint me voir, nous nous expliquâmes, et depuis ce temps-là, c'est-à-dire depuis environ trente-quatre ans, nous avons été les meilleurs amis du monde ». (*Œuvres dramatiques*, Paris, 1810, t. I., p. 89).

27. « C'est sous les yeux de M. Mercier de l'Institut mon très ancien ami que je vous écris cette lettre; M. Mercier est entièrement de mon avis » (Lettre du 13 janvier 1810). Voir *Correspondance dramatique entre MM. Mercier (de l'Institut), Cubières-Palmézeaux auteur dramatique, et M. Simon, etc.,*, Paris, 1810. Le fait même que cette correspondance a été publiée en dit long sur les prétentions de Cubières.

gédie de Ducis notre ancien ami » (encore un !) « membre de l'Institut et le seul peut-être qui soit digne d'occuper une place au théâtre français après Corneille, Racine et Voltaire ». Mercier « a eu le même bonheur, nous osons dire le même courage dans ... les *Tombeaux de Vérone* ». Les auteurs connaissent également la version de Weisse, peut-être dans la traduction de 1786, et celle de Steibelt et Ségur. En effet, disent-ils, puisqu'il n'est pas jusqu'au théâtre de l'Opéra-Comique qui n'ait voulu s'enrichir de ce sujet, « le Théâtre de l'Opéra étant le seul jusqu'à présent qui eût ignoré la gloire que pouvait lui procurer l'admirable sujet de Roméo et Juliette, nous avons eu la noble audace de le traiter pour le théâtre de l'Opéra ». Mais ils avaient beau faire. L'Opéra aura à attendre jusqu'en 1859 pour voir un *Roméo et Juliette* qui, du reste, aura déjà fait ses débuts en 1833 sur une scène beaucoup plus modeste sous le titre des *Capuleti ed i Montecchi*.

Avant d'aborder Shakespeare, Cubières et le compositeur Porta avaient déjà porté les mains profanatrices sur des œuvres classiques françaises. Le premier, après s'être attiré une mauvaise affaire en critiquant vertement Boileau, avait commis le sacrilège de refaire la *Phèdre* de Racine sous le titre de *Hippolyte*, tragédie en trois actes, représentée en 1803 ; tandis que Porta (fait que les auteurs s'empressent de signaler dans leur préface) avait déjà mis en musique *Horace*²⁸. Selon la même préface le compositeur aurait déjà fait exécuter dans diverses sociétés lyriques plusieurs morceaux de son *Roméo* avec le plus grand succès.

Au premier acte nous nous rapprochons un peu de la scène du bal dans Shakespeare. La scène se passe pendant une fête annuelle dans un salon du palais de Capulet. Pendant qu'un chœur invisible fait entendre des chants d'allégresse, on voit arriver Lorenzo suivi de Roméo déguisé en troubadour. Mais il ne faut pas croire être trop près de la pièce originale. Le premier air de

28. En 1800, avec Guillard, librettiste de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. On ne se souvient de cette pièce aujourd'hui que par rapport au complot contre Napoléon, qui devait être assassiné pendant le serment du 2^e acte.

Roméo nous avertit que si cette fois le décor est un peu différent, l'action de la pièce commence au même point à peu près que dans les autres versions. Lorenzo croit bon d'avertir Roméo, comme s'il ne le savait pas déjà, que la haine du vieux Capulet est implacable, son cœur est sans pitié, et que rien que le nom de Montaigu lui fait horreur. Le duo d'amour entre Juliette et Roméo est interrompu à deux reprises, non par une nourrice cette fois, mais par Isaure la suivante de Juliette.

Malgré les instances d'Isaure qui engage vivement Roméo à ne se point exposer à la colère de Capulet, il se laisse surprendre aux pieds de son amante par Thibalte. Là-dessus, Juliette s'évanouit dans les bras d'Isaure. Roméo et Thibalte voient leur querelle derrière le théâtre; Isaure rentre, véritable narratrice de tragédie, leur annoncer que Thibalte a succombé sous les coups de Roméo, et que le Prince, témoin de ce combat sanglant a exilé Roméo de Vérone. Les choses donc se sont vite passées ! L'acte s'achève par un chœur de citoyens qui de concert avec le vieux Capulet, réclament une vengeance. Celui-ci, comme dans le livret de Ségur, a trouvé un vengeur éventuel dans le comte Pâris. Sa victoire sera d'ailleurs une condition indispensable pour avoir la main de Juliette. Déjà tout est prêt pour ce mariage. Juliette suppliant son père de révoquer cet arrêt sévère est qualifiée comme elle l'a été déjà dans la pièce de Monvel, de « fille ingrate et rebelle ». Puisque rien n'y fait, elle sera entraînée à l'autel le front serein mais, dit-elle, pour repousser la main du comte en lui révélant son mariage secret avec Roméo.

Le décor du deuxième acte semble un compromis entre ceux des premier et deuxième actes de Ségur. « Le théâtre représente un bosquet orné de fleurs et de statues, qui conduit par une allée couverte de charmille en forme de portique à l'appartement de Juliette. Le fond du théâtre est fermé par un mur entouré d'arbrisseaux. On voit la lune à travers un nuage sombre. La scène se passe au milieu de la nuit ». C'est évidemment un retour vers la scène du balcon qui, on s'en souvient, a lieu après le bal.

La ressemblance devient encore plus frappante quand, après un long récitatif et un air de Juliette, on voit Roméo escalader le mur du jardin. Ici les auteurs traitent la même situation telle qu'elle se trouve dans toutes les versions dont nous avons parlé jusqu'ici, à partir de celle de Weisse. Isaure vient avertir Juliette que son père se réveille. Cette fois Roméo a soin de disparaître. Capulet donne brutalement ses ordres à Isaure pour qu'elle fasse venir sa maîtresse à cette auguste fête. « Hélas ! répond Isaure,

...Hélas! elle sommeille.

Sur un lit de verdure elle a passé la nuit

A gémir, à pleurer...

CAPULET (*brusquement*)

N'importe ! qu'on la réveille !

Ce n'est que lorsque Juliette a fait semblant de consentir humblement à un mariage avec le comte Pâris que Lorenzo vient lui prêter son secours. Les auteurs ont essayé de traduire en récitatif obligé une scène puissante de Shakespeare dont ils ont su conserver quelques souvenirs :

Quel spectacle effrayant va redoubler ma vue...

Tremblante, interdite, éperdue,

Je me trouverai seule au milieu des tombeaux...

Ah! je les vois s'ouvrir; et malgré la nuit sombre,

De Thibalte sanglant je vois paraître l'ombre !...

Eloigne-toi, spectre odieux

De ton horrible aspect ne blesse point mes yeux !

Arrive Pâris pour réclamer sa future. Isaure envoyée chercher sa maîtresse jette un cri perçant derrière le théâtre suivi de « Accourez ! Juliette expire ». Le reste — un chœur final — se devine.

Le chœur funèbre du troisième acte est chanté par Isaure, des jeunes filles vêtues d'une robe blanche et couvertes d'un voile, la suite de Capulet et celle du comte Pâris. Le tombeau de la famille des Capulet est entouré

de cyprès et d'autres arbres funèbres. Les jeunes filles jettent leurs couronnes de fleurs dans le tombeau resté ouvert ; on en ferme la porte, et tout le monde se retire sur l'air d'une marche lugubre. A la scène II, Roméo paraît comme dans Shakespeare avec son domestique Balthazar qui porte une hache. Il donne à ce dernier une lettre à remettre à son père, et le renvoie avec des menaces terribles.

Obéis ! je le veux !

Ou ce fer va te mettre au nombre des victimes
Qui sont dans ce séjour affreux.

Resté seul il force le tombeau. D'abord effrayé par le corps de Thibalte qui repose auprès de celui de Juliette, il se laisse aller à son désespoir — exprimé dans un air bien entendu — et avale un « poison subtil ». Au réveil de Juliette, les amants chantent un duo d'amour final ; ensuite le poison commence à se faire sentir. « Les effets du poison sont rendus par Roméo avec la vérité de la nature, disent des directions scéniques ; il se courbe, il se relève et presse avec ses mains son sein douloureux ; de temps en temps il lui échappe des cris ! » A la fin de cette scène aussi traînante que ridicule, Roméo expire dans les bras de son amante, et celle-ci éperdue se jette sur lui, s'empare de son épée et se tue à ses côtés.

Il y a ici plusieurs traits qui accusent une connaissance plus intime des détails de la pièce de Shakespeare. Sans nous attarder sur les ressemblances de ce livret avec celui de Ségur qui sont assez évidentes du reste, nous relevons quelques emprunts faits au livret de Gotter qui le sont moins. Ne tenant compte que du troisième acte, remarquons d'abord que la description du décor coïncide en grande partie avec celle de Gotter²⁹. Dans l'œuvre française après le chœur général, une jeune fille chante des strophes que viennent interrompre des reprises du chœur :

29. Ein Hain von Cypressen, Tapussen, (sic) babylonischen Weiden. Hinten das Erbbegräbnis der Capellets offen und erleuchtet... (Edition de 1780).

UNE JEUNE FILLE (*tenant une couronne de roses à la main.*)

Pour briller sur son front, ces fleurs étaient écloses ;

Une fête se change en deuil :

Ce présent, ces bouquets de roses

Ne doivent plus servir qu'à parer son cercueil

(*Elle jette sa couronne de fleurs dans le tombeau.*)

Ces paroles, si elles ne sont pas une traduction exacte des paroles de Gotter, paraissent au moins inspirées de celles-ci ³⁰.

Il paraît que ce n'est pas la première fois que Moline ait fait des emprunts à un ouvrage mis en musique par Benda. L'*Ariane* de ce dernier fut représentée, sous la direction de l'auteur et en français ³¹, à la Comédie Italienne en 1781. Or l'année suivante, Moline fit représenter une œuvre sur le même sujet. Tout en y ajoutant quelques épisodes qui ne se trouvent pas dans l'*Ariane* de Benda, il semble avoir emprunté des traits au texte français imprimé avec le texte allemand dans les partitions ³².

30. Laura mit einigen Mädchen weiss gekleidet behängen das Mausoleum mit Blumenkränzen. Zugleich erscheint der alte Capellet mit einigen von der Familie schwarz gekleidet....

Ein Mädchen.

Von diesen Rosenblättern ihr

Das Hochzeitbett bereiten...

Mit diesen Rosen müssen wir

Nun ihren Sarg bekränzen...

(*Sie legen ihre Kränze in den Sarg, stürzen ihre Kerzen um, und entfernen sich.*)

Il est impossible de ne pas penser aux paroles de la reine à la scène du cimetière dans *Hamlet* :

Sweets to the sweet : farewell !

...I thought thy bride bed to have deck'd, sweet maid,

And not have strewn thy grave.

31. Edgar Istel insiste sur ce point. (*Die Entstehung des deutschen Melodramas*, Berlin et Leipzig, 1906, p. 22), Cf. p. 41, n. 3.

32. *Ariane dans l'île de Naxos*, drame lyrique représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie impériale de musique, le 24 septembre 1782.

Des trois partitions publiées à Leipzig (orchestre, quatuor à cordes et piano, l'une datée 1778, les deux autres sans date) deux ont le texte dans les deux langues. Citons comme exemple d'un emprunt ces vers de Moline :

Tu te livres sans crainte aux douceurs du sommeil,

Et tu ne pressens par l'honneur de ton réveil.

Les paroles françaises de la partition sont :

Ariane tu t'abandonnes sans défiance aux douceurs d'un sommeil tranquille, tu ne pressens pas l'horreur de ton réveil ;

tandis que le texte allemand à la même place est comme suit :

So sanft schläfst du Ariadne ! ahnest nicht dass dies dein letzter sanfter Schlaf ist !

CHAPITRE IV

LES OPERAS ITALIENS (1809-1833)

Giulietta e Romeo de Foppa et Zingarelli.

Otello de Berio et Rossini.

Giulietta e Romeo de Romani et Vaccaï.

I Capuleti ed i Montecchi de Romani et Bellinï.

La deuxième période de cette histoire se distingue à deux traits principaux. C'est d'abord l'époque où les sujets shakespeariens se voient ravalés au niveau du ballet, du cirque et de la pantomime. En trois années successives, *Hamlet*, *Macbeth* et *Othello* sont mis à contribution pour suppléer aux exigences des théâtres du boulevard du Temple. En second lieu, c'est la période des opéras italiens basés sur *Othello* et *Roméo et Juliette*. Bien que ce soit la période de l'éclosion du romantisme français où la vogue de Shakespeare joua un si grand rôle, et qui atteint son point culminant au théâtre avec *Hernani* (février 1830), il n'y a qu'un ouvrage musical sérieux d'inspiration shakespearienne qui provienne d'auteurs français. C'est le *Macbeth* de Chélar d et Rouget de Lisle. Il tomba lourdement. Mais si les compositeurs et librettistes français ne se sont pas attaqués à Shakespeare pendant la décade qui précède immédiatement le triomphe du romantisme, on doit faire une large part à l'influence française qui se manifeste dans les opéras italiens que nous allons discuter.

On s'accorde généralement à désigner les premières années du XIX^e siècle comme une période relativement stérile pour le théâtre français. C'est là peut-être que réside la raison principale pour laquelle la société parisienne contemporaine marqua une si grande préférence pour les théâtres de musique. « La littérature jusque-là (c'est-à-dire jusqu'au milieu de la Restauration) fut entièrement sacrifiée à la musique, dit Adolphe Jullien¹; et cette préférence tenait tellement aux entrailles de la nation, qu'elle ne fut aucunement ébranlée par tous les changements politiques que subit alors la France... Donc le XIX^e siècle en son premier tiers se sent surtout porté vers les théâtres où l'on chante, et n'a presque aucun goût artistique que celui de la musique ».

En 1821, l'étude de Shakespeare reprend un nouvel intérêt grâce à la réédition de la traduction de *Le Tourneur*, revue et corrigée par Guizot et Pichot. Dans la notice littéraire par Guizot qui précède cette traduction, se trouve la première vraie critique de Shakespeare en France, — la première qui soit fondée sur une compréhension intelligente de ses œuvres et qui parte de considérations historiques sur le théâtre anglais, et non de préventions de ce qui est convenable au théâtre ou est considéré l'être. Deux ans plus tard paraît un premier manifeste du romantisme dans le *Racine et Shakespeare* de Stendhal. Quatre ans après vient la célèbre préface de *Cromwell*, le véritable manifeste du romantisme au théâtre, composée sous l'influence des représentations anglaises à l'Odéon.

Au Théâtre Français les versions timides et édulcorées de Ducis tiennent toujours l'affiche, grâce aux talents d'un Talma ou d'une M^{lle} Mars. Après la première tentative malheureuse des comédiens anglais de Penley à la Porte-Saint-Martin en 1822, et l'enthousiasme soulevé par Kemble, Kean et miss Smithson en 1827, vient la première traduction spéciale d'une pièce de Shakespeare écrite depuis Ducis et qui ait eu

1. *Paris dilettante au commencement du siècle*, Paris, 1884, p. 2. Cf. F. Baldensperger : *Sensibilité musicale et romantisme*, p. 95.

les honneurs de la représentation. Ce *Roméo et Juliette* de Frédéric Soulié, représenté pour la première fois à l'Odéon le 10 juin 1828, fut suivi de près par le *More de Venise* d'Alfred de Vigny, joué à la Comédie Française le 24 octobre 1829.

Le premier des opéras italiens représentés en France qui intéressent notre sujet, remonte à 1796, lorsque le *Giulietta e Romeo* de Nicolo Zingarelli et Giuseppe Foppa parut à Milan. La première représentation en France eut lieu treize ans plus tard sur le Théâtre Impérial des Tuileries. Comment se faisait-il que l'Empereur qui s'était conduit d'une manière si bourrue avec une traductrice italienne de Shakespeare à qui il reprochait de n'avoir pas préféré Racine, et qui fraternisait à tel point avec le pourvoyeur français de tragédies anglaises qu'il lui donna le sobriquet du « bonhomme Ducis », qui lui est resté — comment se faisait-il que Napoléon fît représenter sur son théâtre particulier un opéra à sujet shakespearien ? Ce n'était pas qu'il appréciât tellement la musique, mais simplement parce que la *prima donna*, Madame Grassini, était son amie.

Il n'est guère exagéré de dire qu'au moins trois des opéras italiens auxquels nous avons affaire se maintinrent en France malgré leurs livrets ineptes, grâce à un air quelconque qui ne manquait jamais son effet. Tel air s'identifie avec telle cantatrice, de sorte qu'on allait au théâtre voir et entendre la Pasta ou la Malibran exécuter les roulades de la romance du Saule plutôt que pour voir se dérouler sur la scène l'histoire d'*Othello*. Ce fut précisément Grassini qui tenait le rôle de Giulietta lors de la première production de l'opéra de Zingarelli à Milan en 1796. Si c'était grâce à son interprétation du même rôle que Bonaparte s'en amouracha quatre ans plus tard, après la bataille de Marengo, on ne le sait pas. Toujours est-il que la cantatrice déjeunait le lendemain matin avec le général victorieux, qui la décida à se rendre à Paris. La liaison ainsi commencée² ne fut re-

2. Pour les détails de cette affaire, voir A. Pougin : *Une cantatrice « amie » de Napoléon. Giuseppina Grassini, (1773-1850)*, Paris 1920. — Pour les rap-

prise que lors de l'établissement de la musique particulière de l'Empereur en 1805. Cette musique comprenait le service des grands concerts de la cour et des représentations italiennes à grand luxe, à l'imitation de l'ancienne cour française. « Ce n'est pas qu'il fût absolument féru de musique, dit Pougin ; au contraire il paraît bien certain que Napoléon éprouvait pour elle (Grassini) une véritable passion qui lui faisait pardonner toutes ses incartades » . La *diva* capricieuse une fois installée, il s'agissait de la faire chanter. Ainsi fut donné en 1809 l'opéra de Zingarelli où le sopraniste Crescentini, le partenaire original de Grassini en 1796, émut l'auditoire jusqu'aux larmes avec l'air célèbre *Ombra adorata aspetta*. Cette exécution lui valut l'ordre de la Couronne de fer de la part de l'Empereur.

Parmi les œuvres dont il s'agit ici, *Giulietta e Romeo* fournit un exemple unique qui soulève la question des fameuses règles, si âprement discutée au cours du XVIII^e siècle à propos de Shakespeare et de la tragédie française. Le traducteur français, dont le nom reste inconnu, renchérissant sur l'exemple du livret italien³ se croit obligé de se justifier pour s'être éloigné tant soit peu des unités, et précise d'ailleurs *comment* l'action se divise en quatre journées. Jean-Jacques Rousseau avait déjà exigé les unités pour l'Opéra autant que pour la tragédie⁴. Mais cet exemple est d'autant plus curieux qu'en Italie on estimait que puisque l'opéra était une invention postérieure à l'époque d'Aristote, il était exempt des règles. Quels que fussent les sentiments ou les scrupules de l'auteur italien à cet égard, il semblerait que le traducteur français, encore sous l'influence de Voltaire et des classiques intransigeants, n'osât présenter l'inculte

ports de Napoléon avec la musique voir l'article de Prod'homme dans le *Musical Quarterly*, octobre 1921 : *Napoleon, Music and Musicians* ; et dans la même revue (1931), quelques extraits des *Erinnerungen aus Paris*, de Sophie Léo, Berlin 1851, traduits sous le titre : *Musical life in Paris, 1817-1848*.

3. « Questo fatto (c'est-à-dire le sujet de l'opéra).... dall'autore per verosomiglianza del tempo, è stato diviso in quattro giornate, e per conservare l'uso del teatro è stato ridotto in tre atti.

4. *Dictionnaire de musique* : article *Acte*.

Shakespeare même sous une forme musicale sans faire des excuses pour ses extravagances. Dans les éditions postérieures à 1809, ces apologies ne paraissent plus.

Quoique Napoléon eût invité à assister aux répétitions générales certains amateurs parisiens éclairés, quelques représentations particulières devant un auditoire tellement restreint ne pouvaient contribuer beaucoup à faire connaître ce qui passait pour le chef d'œuvre du compositeur Zingarelli. Selon les termes de leur contrat, il n'était pas permis aux deux « étoiles » Grassini et Crescentini de paraître sur une scène publique. *Giulietta e Romeo* ne fut donc révélé au grand public que trois ans plus tard sur le même théâtre qui, à quinze ans de distance, devait être témoin du triomphe de Shakespeare joué par les comédiens anglais.

Dans cette version les personnages principaux sont réduits au nombre de six : les deux amants, le père de Juliette, Gilbert, « ami des deux factions, confident de la famille des Capulet, homme de sens et versé dans la connaissance des simples », et Théobalde, de la faction des Capulet et futur époux de Juliette. Dans le palais des Capulet on donne une fête magnifique pour célébrer l'anniversaire de Juliette et ses noces avec Théobalde. Mais Roméo a trouvé moyen de s'introduire parmi les invités. Le vieux Capulet qui se doute de l'amour entre les deux jeunes gens, voit dans sa personne la cause de la confusion de sa fille et termine brusquement la fête. A la faveur de la nuit, Roméo pénètre déguisé dans la chambre de Juliette par « un chemin secret ». Sur les instances de Gilbert, qui croit trouver dans leur mariage le seul moyen de faire cesser l'inimitié entre les deux familles, Juliette consent à une union secrète avec Roméo. Quand Capulet vient demander à sa fille une explication de sa conduite à la fête, elle s'excuse, dissimule, et fait la pénitente. Sur ces entrefaites, Roméo cherchant à sortir des jardins du palais par un lieu écarté, est surpris par Théobalde qui l'accable d'injures. Ils se battent, l'agresseur tombe mortellement blessé entre les bras de ses partisans. Après avoir

essayé en vain d'excuser Roméo auprès de l'implacable Capulet, Gilbert vient donner rendez-vous au jeune amant pour qu'il devienne l'époux de Juliette. Ce mariage est consommé dans un coin perdu du jardin. La catastrophe est précipitée par la détermination inflexible du père d'enfermer sa fille dans « une sombre retraite ». Elle a recours aux conseils du fidèle Gilbert qui lui donne le narcotique, promettant en même temps d'instruire Roméo de tout. Entre Capulet bouillant de rage, résolu d'enfermer sa fille cette fois dans une tour inaccessible. Juliette s'évanouit, Mathilde crie au secours, le chœur paraît, tout le monde se désole.

Au commencement du troisième acte, Roméo vient accompagné d'un chœur de Montaigus pleurer sur le tombeau de sa jeune épouse. Le chœur retiré, il se livre à un long monologue, puis après avoir avalé du poison chante l'air qui resta toujours le « clou » de l'opéra — *Ombra adorata, aspetta*. Cet air tel qu'il se trouve dans la partition est dénué de ses embellissements vocaux dont la romance du Saule de Rossini sera attifée. Mais cela n'empêcherait point l'exécutant d'en improviser. Pourtant il est, à notre avis, d'un effet beaucoup satisfaisant que celui du troisième acte de Vaccaï qui finit par se substituer définitivement à l'acte final de Bellini. Juliette se réveille. Dans le duo d'amour qui suit, Roméo avoue qu'il s'est empoisonné et meurt. Juliette sans l'aide ni de poison ni de poignard, tombe sur son corps et meurt également. A la dernière scène Gilbert arrive avec sa suite débiter quelques désolantes banalités et le rideau tombe sur ces paroles moralisatrices : « Quel horrible exemple des suites fatales d'une haine implacable ».

Telle est l'action de la pièce qui parut à Paris quarante ans après la version également saugrenue de Ducis, et que purent voir les Parisiens à diverses reprises jusqu'en 1828.

On ne sait pas quelle part a pu prendre le compositeur lui-même à ces premières représentations ; mais autant qu'on peut préciser, il était encore à Paris à cette époque.

Napoléon, on le sait, était très partisan de la musique italienne. Longtemps avant la représentation de ce *Roméo* aux Tuileries, il avait déclaré à Cherubini — au grand chagrin de celui-ci — que parmi les compositeurs contemporains, il n'y avait que Paisiello qui fût supérieur à Zingarelli. Quand celui-ci refusa de prendre part au *Te Deum* exécuté à Rome en 1811 pour célébrer la naissance du roi de Rome, l'Empereur le fit arrêter. Amené à Paris, qu'il avait déjà visité en 1789, Zingarelli fut tout de suite remis en liberté et gratifié d'une pension. Il paraît y être resté jusqu'au mois de février 1813. A cette date, il fut nommé par Marat directeur du Collège de musique à Naples⁵ où il devait devenir professeur d'un compositeur resté aujourd'hui beaucoup plus célèbre que lui — le jeune Bellini.

Sur le ton moqueur du compte rendu de *Giulietta e Romeo* que donna le *Journal de Paris*⁶ il n'y a pas à se tromper. A l'avis du feuilletoniste « cette vieille aventure de Roméo et Juliette, de cet Atrée et Thyeste de Vérone, avait été aussi profitable au théâtre moderne que celle des Atrides le fut au théâtre grec », et lui semblait déjà bien usée. « Nous lui devons deux ou trois opéras plus une tragédie imitée de Shakespeare. Ducis en homme adroit prit à l'anglais toutes ses beautés (*sic*). Les Italiens ne lui ont pris que ses balivernes ». Cette représentation marqua les débuts de M^{me} Sessi qui avait précédemment fait partie de la troupe impériale. Le commentateur se permet quelques remarques élogieuses sur « la tenue de certains sons vaporeux » de cette virtuose mais une fois passée cette admiration, et croyant inutile de « s'appesantir sur cette combinaison ridicule », il s'acharne contre l'ineptie du livret et son manque de sens dramatique :

« Ces mascarades, ou si l'on veut, ces illusions musicales sont de bon goût en Italie ; nous ne prétendons pas

5. Décret du 18 février 1813 ; ce fut au mois de juin 1811 qu'il partit d'Italie, et le 8 décembre 1812 qu'il reçut la permission de l'Empereur d'y retourner (S. di Giacomo : *Il fiero Zingarelli : Musica d'Oggi*, juin 1923).

6. 18 décembre 1812.

chicaner toute une nation sur ses amusements, mais nous doutons que la passion du chant devienne jamais assez forte en France pour y étouffer le sentiment des convenances naturelles, pour nous décider à n'apporter que nos oreilles au théâtre, et nous accoutumer à prendre une femme, ou l'approchant, pour un brave et vigoureux chevalier qui aime avec fureur, qui allonge de grands coups d'épée, qui tue son rival en une seconde, et qui pénètre à main armée dans les tombeaux pour s'y sacrifier auprès de sa maîtresse. »

Il s'en fallut de beaucoup que l'opéra de Zingarelli ne remportât un succès fou. Le 26 mai 1813, on en donna la 10^e représentation, mais le 20 novembre on n'en était arrivé qu'à la 15^e. Au mois de février 1816 le *Roméo et Juliette* de Steibelt fit une seule apparition sur l'affiche de l'Opéra-Comique, mais s'effaça tout de suite. Au mois de septembre, on donna encore cinq représentations de *Giulietta e Romeo* : M^{me} Sessi chantait le rôle de Roméo (« pour l'avant-dernière fois », assure-t-on le 28) tandis que celui de Juliette était tenu par une certaine M^{me} Pasta. Cinq ans plus tard, celle-ci arrivée au premier rang, s'appropriait la gloire de recueillir les frénétiques applaudissements que soulevait toujours l'inusable *Ombra adorata*. A cette occasion, elle renforça l'ouvrage « pour le mettre au goût du jour » en y intercalant des morceaux de Paër et de Rossini ⁷. Après la 7^e représentation (10 novembre) elle partit pour l'Italie ; le 25 mars 1822, la *Quotidienne* salue avec enthousiasme la rentrée de la cantatrice au Théâtre Royal Italien dans son ancien rôle de Roméo. On constate le triomphe continu de cette pièce devenue maintenant véritable pastiche, et cela « malgré la contexture maladroite du poème et la composition mal ordonnée de la partie musicale ». Evidemment l'époque des grandes étoiles était arrivée : la vogue de la Pasta l'emportait sur le sens dramatique, voire l'appréciation musicale des auditoires parisiens ; car l'opéra de

7. *Journal de Paris*, le 10 août 1821.

Steibelt qu'on avait repris à l'Opéra-Comique le 19 janvier s'arrêta net à la fin de février après sept représentations.

En 1824 Stendhal constate que la Pasta, arrivée depuis longtemps à la perfection pour le chant, y est arrivée pour le jeu⁸ et se demande si pendant son séjour récent à Londres, elle avait été « électrisée par la manière dont on y joue le cinquième acte de *Roméo et Juliette* de Shakespeare arrangé par Garrick⁹. » Il avait déjà conçu une admiration sans bornes pour cette cantatrice dans le rôle de Desdémona. « Il est difficile, ajoute-t-il, en l'absence de Talma d'admirer la tragédie aux Français ou à l'Odéon quand on vient de voir le *Roméo* du Théâtre Louvois ». Et cela de l'auteur de *Racine et Shakespeare* ! De telles critiques sont bien faites pour donner raison à l'observation de Jullien. Pourtant Stendhal ne ménage pas de vertes critiques aux costumes ridicules et aux gestes parodiés des acteurs, et même ce grand *innamorado* de la musique italienne est obligé d'avouer que les deux premiers actes de l'opéra sont ennuyeux et à peine supportables. Cet ennui ne tarde pas d'ailleurs à trouver une expression assez nette : « la longanimité du public de Louvois n'a pu tenir samedi soir à l'ennui que lui procure *Roméo et Juliette*, pièce usée s'il en fut jamais.. » Plus tard il se lassera tellement de l'éternel *Ombra adorata* qu'il le qualifiera d'« éloge sublime du suicide »¹⁰.

Enfin en mai 1828 on reprit l'opéra de Zingarelli pour la dernière fois, afin de faire valoir la virtuosité d'une nouvelle étoile du firmament lyrique qui revenait de New-York. La Malibran avait débuté au Théâtre Italien au mois d'avril dans trois opéras de Rossini, dont *Otello*. Etant donné le souvenir ineffaçable de la grande Pasta,

8. En 1822, la *Paris Monthly Review* avait fait un compliment exagéré à cette artiste, « une des premières tragédiennes de l'époque » : « Often during this admirable performance did we wish she was an Englishwoman : — what a glorious commentary upon Shakespeare would not her inimitable powers be ! ». (1822, n° xi, p. 430.)

9. *Journal de Paris*, 29 septembre, 1824.

10. *Ibid.*, 11 octobre 1827, 7 octobre 1826. Tous ces feuilletons sont recueillis dans les *Notes d'un dilettante*, à la fin du deuxième volume de *Vie de Rossini*, Edition Paris 1923.

l'entreprise semblait hardie ; mais la Malibran en vint à bout et malgré un public un peu rétif, remporta un triomphe étourdissant.

Les rapports du compositeur et du librettiste avec la France sont remarquables et assez importants pour en justifier une brève exposition ; car ils peuvent bien expliquer le choix du sujet de *Roméo et Juliette* et, en partie du moins, l'allure que les auteurs lui ont donnée. Parmi les Français avec qui Zingarelli s'était lié, il y en avait au moins trois qui s'intéressaient à l'œuvre de Shakespeare, soit comme admirateurs, soit comme détracteurs. En 1789, lors de sa première visite à Paris, il avait connu M^{lle} Necker qu'il retrouva seize ans plus tard à Naples comme M^{me} de Staël. L'enthousiasme de cette femme distinguée à l'égard de Shakespeare est connu. A la même époque, en collaboration avec Marmontel, Zingarelli avait fait représenter une *Antigone*¹¹ à l'Académie royale de musique. Ce fut précisément Marmontel, voltairien intransigeant, qui avait jeté avec un si mordant dédain le titre de « Shakespeare de la musique », à la tête de Gluck.

Deux ans auparavant, en 1788, l'Académie de Besançon avait ouvert un concours où le sujet à traiter était le suivant : « Le génie est-il au-dessus des règles ? » Parmi les concurrentes se trouvait M^{me} de Charrière qui se plaçant au point de vue classique, prôna la souveraineté des règles dramatiques, et soutint que Shakespeare, malgré quelques « attentats heureux » donnerait plus de plaisir encore s'il eût obéi à la règle de bon sens qui prescrit l'unité de temps et de lieu¹². On se demande si sa connaissance avec Shakespeare date de l'année 1763, lorsqu'elle fut courtisée à Leyde par le futur biographe du docteur Johnson qui travaillait déjà à son édition de Shakespeare (1768). Toujours est-il que quatre ans plus tard, elle était à Londres, se faisait expliquer Shakes-

11. Le 30 avril 1790. Elle n'eut que trois représentations selon les uns, deux selon les autres.

12. Philippe Godet : *Madame de Charrière et ses amis d'après nombreux documents inédits*, 1740-1805 (Genève, 1906, 2 vol., in-8, t. 1, pp. 405-406).

peare, et suivait des représentations de Garrick à Drury-Lane. Mariée à un Suisse dès 1771 et établie à Colombier, près de Neuchâtel, elle avait un salon artistique et littéraire que fréquentait, entre autres, son ami Chaillet, auteur de sept articles enthousiastes parus dans le *Mercur* en 1780 à l'occasion de la traduction de Le Tourneur.

A ses intérêts littéraires cette femme remarquable joignait un mince talent musical, et un engouement de l'opéra qui ne recula pas devant l'audace de réclamer la collaboration d'un Paisiello, d'un Cimarosa et même d'un Mozart¹³. Après avoir été rebutée plusieurs fois, comme on pense bien, elle écrit enfin à Benjamin Constant qu'elle a pu se donner un musicien, « un compositeur, un bon artiste, mais froid ». Ce musicien n'était autre que notre compositeur Zingarelli qui, après son échec à Paris, rentrait en Italie par la Suisse. On ne saurait s'empêcher de se demander si entre les périodes d'une collaboration quelquefois orageuse devant le piano anglais de M^{me} de Charrière, la conversation du salon a jamais roulé sur Roméo et Juliette¹⁴. Quant aux sujets d'opéra il y avait peu de suggestions dont elle ne fût capable.

La vie du librettiste Giuseppe Foppa reste obscure. Tout ce que nous savons de lui se résume dans ses *Mémoires historiques* et dans un *Appendice* ajouté à ceux-ci. Né en 1760 il était devenu poète de théâtre en 1780. Fidèle à la devise en tête de l'*Appendice* — *dum nihil maius habeamus, calamo ludimus* — il a bâclé tant de pièces de théâtre qu'il avoue lui-même : *lungo e noioso di troppo sarebbe chi io dessi quivi in dettaglio il numero ed il genere delle composizioni teatrali da me scritte per più di quarant'*

13. Elle lui proposa son drame lyrique des *Phéniciennes*, imitation de la tragédie d'Euripide !

14. Il est assez clair que Zingarelli appréciait beaucoup mieux l'hospitalité généreuse de sa collaboratrice que ses talents musicaux. Selon une note de P. Godet, (*op. cit.*, t. 1, 460), le maestro italien fit à Colombier au moins deux séjours assez prolongé : le premier de quelques mois dans la seconde moitié de 1790, le deuxième de quelques semaines au printemps de 1791.

anni non interrotti. Ce qui nous intéresse davantage c'est que même avant 1780 il avait fait quelques traductions françaises restées inédites, et avait affecté un tel snobisme à l'égard de la France qu'il avait fait passer pour une traduction française un roman intitulé *Clersi*. A deux occasions où il collabora avec Rossini il trouva les sujets de ses livrets dans des pièces françaises homonymes¹⁵. D'ailleurs un examen du catalogue de ses œuvres à la fin de son appendice prouve qu'il connaissait à fond plusieurs œuvres françaises qu'il adapta pour la scène italienne. L'*Eugénie* de Beaumarchais réduite en mélodrame est certainement d'origine française, et selon toute probabilité, l'*Avaro* et *Il Medico in suo Dispetto* le sont également. On a signalé son *Dorval e Virginia* (Venise, 1793) comme une des tentatives faites vers la fin du XVIII^e siècle, sans succès d'ailleurs, pour transplanter en Italie le genre français de la comédie mêlée d'ariettes¹⁶. Ce livret tiré du roman de Bernardin de Saint-Pierre, fut mis en musique encore une fois plus tard par Pietro Carlo Guglielmi, qui lui aussi écrivit un *Roméo et Juliette* à Londres en 1810. Foppa paraît donc être un admirateur de tout ce qui était français. Après cette constatation on ne s'étonne guère de relever parmi ses œuvres *Sargino ossia l'Allievo dell'Amore*, une adaptation écrite avec Paër et réduite en deux actes, de *Sargines ou l'Elève de l'Amour*¹⁷ dont les auteurs ne sont autres que le même Monvel et le même Dalayrac qui moins de quatre ans avant le *Giulietta e Romeo* de Foppa et Zingarelli avaient donné *Tout pour l'Amour ou Juliette et Roméo* à Paris.

15. *La Scalla di Seta*, d'un solo atto, di Giuseppe Foppa tratta d'une farsa francese dello stesso titolo, 1812.

Il signor Bruschino ossia il Figlio per Azzardo, farsa giocosa per musica, tratta dalla commedia francese dello stesso titolo (« una stupida buffoneria » — G. Radiciotti : *op. cit.*, t. I, pp. 73, 90.) 1813

Pour Rossini furent également écrits par ce « famigerato abborracciatore » l'*Inganno Felice* et *Sigismondo* (« un incredibile pasticcio di scene, prive di nesso, di verosomiglianza, di senso comune ». *Ibid.*, p. 67). Un air de cet opéra fut intercalé par Madame Pasta dans *Giulietta e Romeo* à Paris en 1821. (Voir p. 78, note 7).

16. F. Piovano : *Notizie storico-bibliografiche sulle opere di Pietro Guglielmi* ... (R. M. I., 1909, p. 255.) A en juger par la date, ce doit être l'opéra de Krutzer. (Voir p. 43, note 6).

Mais revenons au livret original de 1796. En tête de la pièce l'auteur donne un résumé de la fable qu'il dit avoir été tirée du tome II de l'Histoire de Vérone par Girolamo della Corte. Il ajoute que le même trait a servi de sujet à une tragédie anglaise de « Sakespear » et à une française de Ducis. Or il n'y a pas de doute que Foppa a relu l'histoire de Girolamo, comme le prouvent certaines reminiscences, voire certaines répétitions de ses paroles mêmes. Quant à Ducis, une traduction italienne de son *Roméo et Juliette* existait depuis 1778¹⁸. Mais quoique Foppa eût déjà mis à contribution l'*Hamlet* de l'arrangeur français traduit en 1774¹⁹, il est moins certain qu'il en ait fait de même avec son *Roméo et Juliette*²⁰.

En effet il existait en Italie depuis longtemps une autre adaptation de cette pièce mieux connue que celle de Ducis. Dès 1785, Mrs Piozzi voyageant en Italie nous dit qu'elle avait failli voir, à Padoue justement, une pièce sur le sujet de Roméo et Juliette intitulée la *Tragedia veronese*²¹. Nous retrouvons ici sous ce déguisement les larmoyants *Tombeaux de Vérone* de Mercier. Bien qu'une traduction de ce drame ne parût qu'en 1797, une notice à la fin de cette édition nous dit que la pièce de Mercier était déjà bien connue sur la scène et qu'elle plaisait

17. *Sargines ou l'Elève de l'Amour*, comédie en quatre actes mêlée de musique représentée pour la première fois sur (sic) les Comédiens Italiens ordinaires du Roi le mercredi 14 mai 1788. Paroles de M. Montvel (sic), musique de M. d'Alayrac (Avignon 1790, in-8°). Cette comédie (par le citoyen Monvel, musique du citoyen d'Aleyrac (sic), fut reprise le 27 brumaire an V. Paris, 5^e année de la République.

18. Luigi Ferrari : *Traduzioni italiane del teatro tragico francese*, Paris, 1925, p. 230. Notons en passant que le traducteur, Antonio Bonucci, intervertissant l'ordre des deux noms appelle son ouvrage *Giulietta e Romeo*. Était-ce à cause du titre de la nouvelle de Bandello ?

19. Par Francesco Gritti (*ibid.* p. 115). L'*Amleto*, dramma per musica en deux actes de Foppa et Gaetano Andreozzi avait été représenté à Padoue en 1792. Oscar Sonneck (*Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Washington, 1914), qui signale les rapports de cette œuvre avec Ducis, n'a rien à dire sur l'origine du livret que nous discutons ici.

20. Lorsque l'opéra de Zingarelli fut représenté à Londres en juin 1826, l'*Harmonicon* déclara qu'il avait été construit « sur un abrégé de la traduction libre de la pièce de Shakespeare par Ducis ». Mais si tel eût été le cas, les journaux de Paris, à n'en pas douter, auraient commenté le fait.

21. Hester Lynch Piozzi : *Observations and Reflections made in the course of a Journey through France, Italy and Germany*, Londres, 1789, t. I, p. 224.

mieux aux Italiens parce que l'auteur y avait insisté davantage sur les « amours des deux tendres époux »²². Décidément, c'était là déjà un grand avantage pour un faiseur de livrets ! D'ailleurs Mercier a cet autre avantage sur Ducis que son drame renferme un Benvoglio qui fait défaut à celui-ci. C'est de ce « personaggio di singolare bellezza » que dépend la partie la plus touchante de l'action. A vrai dire la pièce de Ducis, où Montaigu devient la figure principale, n'offre que très peu de chose en commun avec le livret de Foppa. Pourtant il se peut que ce soit la forme du titre de la traduction italienne de Ducis qui ait donné à Foppa le titre *Giulietta e Romeo*. C'est une tentation d'aller chercher ce titre dans le *Juliette et Romeo* de Dalayrac et Monvel, mais à moins qu'on ne considère la fête par où débute l'opéra italien comme un emprunt à l'opéra français, les témoignages font défaut. Les ressemblances de ce livret avec l'histoire de Girolamo della Corte, laquelle, soit dit en passant, ne porte pas de titre spécial, sont beaucoup plus importantes. On ne trouve que dans Girolamo l'idée de faire consommer le mariage des jeunes amants dans un jardin du palais. Selon lui aussi Juliette meurt comme dans l'opéra, rien qu'en retenant son haleine (« ristretti gli spiriti » avait dit Girolamo, dont les paroles exactes reparaissent dans la préface de Foppa). Quoi qu'un « Tebaldo » paraisse dans l'historien véronais, il est cousin de Juliette et non son futur époux. Ce trait

(Signalé par M. Collison-Morley, *op. cit.*, p. 81). L'année suivante elle vit affichée à Naples la tragédie du *Rè Lear e le sue tre Figlie*, qui doit être celle de Ducis.

22. *Le Tombe di Verona*, dramma del Cittadino Mercier. Traduzione del Signor Giuseppe Ramirez. In Venezia, l'anno 1797, primo della libertà italiana. (*Teatro moderno applaudito*, t. xii).

« E da molti anni che questo tenero ed interessante dramma trattò al *Romeo e Giulietta* dal Shakespear si va recitando sui teatri dell'Italia con tal successo che maggior certamente bramar non ne potrebbe verun autore. La sorte stessa ch'esso ebbe in Francia quando venne posto in confronto colla tragedia del citt. Ducis, scritto sul medesimo argomento, e tratta essa pure dal Shakespear, incontrolla egualmente in Italia. Piacquero cioè in Ducis le caricate tinte usate per mostrarci la vendetta di Montaguto, ma assai più diletтарono quelle con cui Mercier ci dipinge gli amori dei due teneri coniugi... » (*Notizie storico-critiche*, p. 72).

d'avoir fondu le Tybalt et le comte Pâris de Shakespeare en une seule personne paraît prendre son origine avec Foppa. Il reparaitra dans les deux opéras postérieurs.

Si, comme le disait M^{me} de Staël, la tragédie des amants de Vérone était celle qui convenait le plus aux Italiens, ce n'était certes pas dans la version de Ducis qu'on trouvait « cette sentimentalité lacrymose et lugubre en même temps qui était particulière à cette époque de transition troublée ²³ ». D'autre part, les sombres drames de Mercier étaient bien faits pour répondre parfaitement à cet état d'esprit, comme le prouvent les fréquentes traductions de ses pièces ²⁴. Comme nous avons déjà laissé voir, il nous semble que Foppa ne resta pas sans tirer quelque chose du drame de Mercier. Par exemple, le nom de la confidente de Juliette, ne serait-il pas une réminiscence confuse du nom de la Madame Capulet de Mercier lequel paraît dans la version italienne des *Tombeaux* comme Methilde ? D'ailleurs, le rôle de Gilbert se rapproche beaucoup du Benvoglio de Mercier, et ne correspond à rien dans Ducis. Finalement, est-ce par hasard seulement que Guido Mazzoni parle de Mercier, de Zingarelli et de Foppa dans la même phrase ? ²⁵.

Il ne rentre pas dans le cadre de cette étude de suivre la carrière de l'opéra de Zingarelli qui conquiert une gloire européenne et pénètre même jusqu'aux Etats-Unis. Mais le but de cette exposition des faits est de démontrer

23. S. A. Nalli *op. cit.*, p. 189.

24. Oscar Zollinger dans *Louis-Sébastien Mercier als Dramatiker und Dramaturg*, (Strasbourg, 1899) donne une liste de traductions italiennes qui pourtant n'est pas complète. La plupart de celles-ci sont d'Elisabeth Caminer-Turra, qui passait autrefois pour un des premiers traducteurs italiens de Shakespeare. M. Collison-Morley cependant a démontré que cette supposition est sans fondement. Elle était déjà morte avant l'apparition des *Tombeaux* de Ramirez. (Voir *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer*, Venise, 1772 etc...).

Il est intéressant de rappeler que ce fut la nouvelle reçue en 1776, qu'une troupe française jouait en Italie des pièces comme la *Brouette* (1772), et l'*Indigent* (1775), qui décida Mercier à rabattre de sa première décision de ne faire qu'écrire des drames sans chercher à les faire représenter. (Léon Bédard, *op. cit.*, pp. 358-359). Comme nous l'avons vu, les *Tombeaux*, représentés en Italie, ne le furent jamais à Paris.

25 ...« Venezia applaudiva *Giulietta e Romeo* nel rifacimento del Mercier,

que si ce fut un opéra italien qui tint si longtemps l'affiche à Paris, le sujet en remonte en partie au moins, à une connaissance de Shakespeare en Italie qui se devait à son tour à des influences françaises²⁶.

La tragédie d'*Othello* dans la timide version de Ducis se jouait à Paris depuis 1792; mais pour trouver une version musicale, il faut attendre jusqu'en 1821, date qui marque les commencements du rossinisme en France. Cette année l'*Otello* du grand compositeur italien s'établit sur la scène française pour n'en disparaître qu'en 1877. A part la question brûlante de la couleur du protagoniste, cette tragédie était mieux faite pour plaire à la France du XVIII^e siècle pour deux raisons : d'abord le sujet principal en était l'amour, domaine où elle n'avait pour rivale que celle de *Roméo et Juliette*; deuxièmement, le retranchement ou une altération facile du premier acte rendait la pièce conforme aux règles. Dans les traductions de La Place et de Le Tourneur *Othello* était la première pièce tentée. Même avant Ducis il existait deux versions (de Douin et de Bertini) destinées au théâtre, mais qui n'y parvinrent jamais. Ce fut dans le rôle d'Othello que Talma remporta un des plus beaux succès de sa carrière théâtrale; mais même le prestige que lui valait son jeu dans ce rôle pâlit devant la *furore* que soulevaient les interprétations de la douce Desdé-

e nelle melodie dello Zingarelli sul libretto del Foppa.. » (*Storia Letteraria d'Italia* : l'Ottocento, Milan, 1913, p. 175). On trouve un écho lointain de cette pièce en 1830. A cette date on fit représenter à Milan un grand ballet qui porte le titre : *Le Tombe di Verona ossia Giulietta e Romeo*, ballo tragico in sei atti, d'invenzione e composizione di Antonio Cherubini. Teatro alla Canobbiana, Carnevale 1830, Milano. L'argument nous avertit que le sujet a été tiré de Girolamo della Corte, mais pour la conduite de l'action on a suivi « l'applaudita tragedia del Signor Luigi Scevola ». Ce dernier nom est sans doute une erreur pour Luigi Mercier. Il y a dans ce ballet plusieurs détails qui correspondent aux opéras déjà parus de Zingarelli, Vaccaï et Bellini. La mère de Juliette par exemple, s'appelle Adèle.

26. Ce qui est signalé par les dictionnaires de musique comme un opéra sur le sujet de *Roméo et Juliette* par le compositeur Marescalchi, n'est qu'un ballet, dont la chorégraphie était de Filippo Beretti. Ce *Giulietta e Romeo* fut donné à Mantoue en 1785 et à Milan en 1788, avant de l'être à Rome en 1789. Il n'a aucune ressemblance avec le livret de Giuseppe Foppa. Nous devons ces renseignements à la courtoisie du docteur Ulderico Rolandi de Rome, possesseur d'une magnifique collection de livrets d'opéras du dix-huitième siècle.

mone par des *prime donnè* telles que la Pasta et la Malibran. Aujourd'hui les pièces que jouaient ces acteurs et ces cantatrices nous semblent insupportablement fades, mais il est incontestable que ces rôles, secondés par la renommée personnelle des artistes qui les tenaient, ont dû faire connaître le nom de ces personnages shakespeariens à mainte et mainte personne qui aurait trouvé rébarbative la lecture d'une tragédie anglaise.

L'opéra d'*Otello* date du 4 décembre 1816, lorsqu'il fut représenté pour la première fois sur le théâtre del Fondo à Naples, sous la direction de ce « Napoléon des impresarios » Barbaia. Cet opéra était le deuxième écrit par Rossini cette année selon les termes de sa *scrittura* dressée avec Barbaia ; le premier fut *Elisabetta d'Inghilterra*. Entre ces deux ouvrages Rossini avait trouvé le temps de courir à Rome composer pour le théâtre Valle l'opéra qui est resté le plus célèbre de toute son œuvre : *Le Barbier de Séville*. Malgré les provenances françaises et anglaises de ces livrets, aucun des biographes sérieux de Rossini ne parle jamais d'un intérêt littéraire qui l'aurait attiré vers Shakespeare ou Beaumarchais²⁷. Au dire de M. Henri Curzon, même le sujet du *Barbier* fut choisi de raccroc.

Arthur Pougin cite un biographe italien qui, très sévère pour le collaborateur de Rossini, déclare que « du travail rossinien il résulte clairement que le maître s'est plutôt inspiré du drame de Shakespeare que du misérable libretto du comte Berio, mal construit d'après la

27. Il est vrai que Stendhal, dans le premier jet de sa *Vie de Rossini* qui parut dans la *Paris Monthly Review* en 1822, fait quelques remarques très intéressantes à ce sujet. Mais comme beaucoup de choses que dit cet auteur à propos de Rossini, elles doivent être acceptées avec toutes réserves. D'ailleurs elles ne paraissent point dans la première édition de la *Vie* publiée l'année suivante : « It was in vain that he objected to the Italian imitation or rather caricature of *Othello*. The author, Marquis Berio... persisted in maintaining that Shakespeare was a barbarian and that it was absolutely necessary to correct him. Rossini yielded, but with a groan. He has often been heard to say that the translation of Shakespeare's *Othello* by Le Tourneur (*sic*, une erreur évidente, il veut probablement dire Ducis), froze up his blood — *mi gelava il sangue* ; and that before sitting down to compose upon the flat and lifeless rhapsody of the marquis, he took care to imbibe inspiration from Le Tourneur's version ».

nouvelle de Giraldi, dont l'admirable poète a tiré la goutte d'eau qu'il changea en perle précieuse... » Un deuxième commentateur (le prince Valori), qui probablement n'en savait pas plus long que le premier, prétend que « le marquis Berio a écrit le libretto jour par jour sous la surveillance de Rossini... » Mais étant donné « l'indifférence de grand seigneur pour le livret » qu'on a constatée chez Rossini, nous sommes plus volontiers porté à croire que Henri Blaze était plus près de la vérité quand il demanda malicieusement au compositeur vingt-huit ans plus tard : « Dites, cher maître, à cette époque saviez-vous seulement qu'un grand poète du nom de Shakespeare eût jamais existé ? » D'autre part, quant à l'épisode du gondolier qui au troisième acte chante des vers de Dante, M. Radiciotti, citant le témoignage du pianiste Moschelès²⁸, nous dit que si ce fut le librettiste qui suggéra cet incident, ce fut Rossini qui choisit les vers du poète italien.

Pourquoi le soin d'écrire le livret d'*Otello* fut confié au marquis Berio au lieu d'un des librettistes attirés de l'administration théâtrale de Naples, on ne l'explique pas. Radiciotti²⁹ cite sans donner de date un article de réclame que le publiciste Fiorentino fit insérer dans le *Constitutionnel* à Paris. Celui-ci disait que le marquis était « doué d'un grand génie, versé dans les littératures anciennes et modernes, et savait par cœur Homère, Sophocle, Térence, Alfieri et Shakespeare ». C'était une figure éminente dans la brillante société napolitaine de l'époque. Sa courtoisie et son extrême culture ont été attestées par Stendhal et par Lady Morgan qui furent reçus chez lui en 1817 et 1820. A part ces rares allusions, nous ne savons presque rien à son sujet.

Ce fut Théophile Gautier qui le premier fit observer que l'intrigue de ce livret semblait avoir été prise dans

28. *Moscheles' Leben nach Briefen und Tagbüchern herausgegeben von seiner Frau*, Leipzig, 1872 (op. cit., t. I, p. 252).

29. *Op. cit.*, t. I, p. 248.

la tragédie de Ducis³⁰. Mais, ajoute miss Gilman, le marquis Berio a dû connaître une version plus fidèle, de l'*Othello* original puisque les personnages, à une exception près³¹, portent leurs noms shakespeariens, et que la vilénie d'Iago est révélée dès le premier acte. Était-ce celle de Le Tourneur, ou lisait-il Shakespeare dans l'anglais original ? Les deux cas sont possibles. Il est certain que Berio s'intéressait beaucoup à la littérature anglaise, grâce sans doute à la nombreuse colonie britannique qui habitait Naples. Lady Morgan nous dit³² qu'il lisait tout, et qu'il continuait à tout lire. Émerveillé et exalté à la lecture du quatrième canto du *Childe Harold* de Byron, il aurait composé un ode débordant d'admiration, où il invitait le poète anglais à célébrer la ville de Naples comme il venait de célébrer la ville de Rome³³. Elle dit également avoir vu son salon encombré d'une nouvelle importation de poésies et de romans anglais. Si cela ne suffit pas comme preuve de sa connaissance de l'anglais, il s'en trouve encore une dans un coin assez inattendu. Dans un discours extrêmement savant sur un vase étrusque³⁴ qu'il hérisse de citations de Stace, de Denis d'Halicarnasse, de Strabon, d'Apulée, sans

30. Feuilleton de la *Presse*, 9 septembre 1844, (*Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans*, Paris, 1859, 3^e série, p. 266).

L'*Harmonicon* de Londres, (juin 1823), tout en étant très méchant pour le marquis, reconnaît qu'il avait lu *Othello* « in a tolerably correct translation ».

31. Brabantio, père de Desdémone, paraît sous le nom d'Elmiro. Stendhal, même quand il parle de la tragédie originale, persiste à l'appeler Barbarigo.

32. *Italy*, Londres, 1821, 2 vol., in-4^o, t. II, p. 404.

33. Que cette admiration n'était pas réciproque est montré clairement par le post-scriptum d'une lettre de Byron écrite de Venise, le 3 mai 1818 : « They have been crucifying *Othello* into an opera (*Otello* by Rossini) : the music good, but lugubrious ; but as for the words, all the real scenes with Iago cut out, and the greatest nonsense inserted ; the handkerchief turned into a *billet-doux*, and the singer would not black his face for some exquisite reasons assigned in the preface ». — Voici le passage auquel Byron fait allusion : « Chieder forse possa taluno perchè Otello sulle scene non venga in nero sembiante, come lo richiederebbe, (non si sa a quel motivo) il soggetto del tragico Inglese : ma mon troppo probabile sembrando, che una gentil Donzella da più leggiadri giovani corteggiata, accendersi potesse per un Moro, il di cui aspetto fra noi orrido e deforme riputasi, si risolse il Sig. Tachinandi di vestir forme meno repugnanti ; massime anche nel considerare, che tutti i figli dell'Africa non han nero il volto ».

34. *Lettera del Marchese Francesco Maria Berio in dilucidazione d'un vaso Etrusco*, Naples, 1808, pp. 55, 66.

rien dire d'auteurs classiques beaucoup plus connus, on trouve six vers de sir Richard Blackmore suivis d'une traduction en vers italiens. Mais, ce qui est encore plus intéressant, c'est que le même ouvrage fournit la preuve que Berio lisait la traduction de Le Tourneur. A la page 66, il y a une traduction italienne d'une note sur *Richard III* par Zachary Grey. Or, à l'exemple du traducteur français, Berio se trompe en écrivant le nom du commentateur anglais *Gray* ³⁵.

Est-ce que le choix du sujet même est susceptible d'une explication ? En tout cas il convient de remarquer que deux ans avant la composition d'*Otello*, Michele Leoni, le premier grand traducteur italien de Shakespeare, avait fait paraître sa première pièce qui fut précisément *Othello*. Cette traduction, précédée d'une préface pleine de comparaisons flatteuses entre Élisabeth d'Angleterre et Marie-Caroline reine de Naples, est dédiée à celle-ci ³⁶.

L'opéra de Rossini fut représenté pour la première fois en France au Théâtre Royal Italien le 5 juin 1821. L'intrigue de la tragédie originale est sensiblement ra-

35. *Shakespeare traduit de l'anglais*, t. XIII, 1781, p. 10. Le passage en question, qui est lui-même une citation d'une *Histoire d'Angleterre*, par Echard, t. I, p. 548, se trouve à la page 52 du t. II des *Critical, Historical and Explanatory notes on Shakespeare...* by Zachary Grey, LL. D. Londres, 1754. Zachary Grey, parent de « la Shakespearienne » Mrs Montagu, avait déjà écrit trois ouvrages où il s'attaquait vigoureusement à Warburton, le malhonnête éditeur de Shakespeare. A l'égard de l'attitude du marquis Berio lui-même envers Shakespeare, il ne faut pas lui attribuer sans témoignages directs la condamnation des atrocités d'*Othello* qu'on trouve dans la préface de l'opéra. Celle-ci, en tête de la plus ancienne édition du livret que nous ayons trouvée (Venise, carême 1818), est signée par l'impresario du théâtre et non par le librettiste.

36. *Otello o il Moro di Venezia*, tragedia di G. Shakespeare recata in versi italiani da Michele Leoni di Parma. Firenze 1814. « Elisabetta, sul trono di Albione fu la più calda promotrice del genio di Shakespeare. Voi, sul trono di Partenope, emulando le virtù e i liberali principii della Vestale Britannia, avete voluto affidare della Vostra protezione un umile scrittore, il quale ha cercato di traspiantare in Italia le alte bellezze di questo conoscitore acutissimo dell'umana natura ».

Il est intéressant d'apprendre de cette même préface que Leoni, avant d'apprendre l'anglais, lisait cette tragédie dans la traduction de Le Tourneur. « Senza l'aiuto della sua versione, dit-il, io non avrei forse potuto riuscire nemmeno nel poco che offro ». M. Collison-Morley va jusqu'à dire qu'il est presque impossible d'exagérer l'importance de cette traduction en Italie ; et pourtant sur la liste des souscripteurs, c'est à peine s'il y a un seul nom italien.

petissée. Au commencement de la pièce tout le monde est assemblé sur la place de Saint-Marc à Venise pour saluer le retour d'Othello, vainqueur des Turcs. Iago, de concert avec Rodrigue fils du Doge, ourdit de sourds complots entre son maître. Il a su intercepter une lettre et une boucle de cheveux que Desdémone avait envoyées à son mari. Pour se venger du dédain qu'il a essuyé de la part de Desdémone, ce traître fait semblant de seconder les amours de sa dupe Rodrigue. Au moment où El-miro, sénateur vénitien qui favorise les prétentions du fils du Doge, cherche à forcer sa fille à se marier avec lui la cérémonie est interrompue par l'arrivée inopinée d'Othello lui-même. Cette péripétie ridicule fait le sujet du finale du premier acte. Au deuxième, Iago se sert de sa lettre pour convaincre Othello de l'infidélité de sa femme, au troisième, le More la tue.

Un opéra muni d'un si mince intérêt dramatique ne semblerait guère fait pour tenir l'affiche pendant de si longues années. Mais la raison de son succès prestigieux réside dans ce *purpureus pannus* qu'est le troisième acte ; autrement l'opéra serait vite tombé dans l'oubli. C'était dans la romance du Saule que les cantatrices les plus célèbres trouvaient l'occasion de faire admirer leur virtuosité et la souplesse de leurs cordes vocales.

Stendhal, qui a dû voir cette œuvre d'innombrables fois, a campé la scène finale qui traduit d'une manière si pathétique le malheur de Desdémone, dans des traits inoubliables. Seule avec Emilia dans sa chambre à une heure avancée de la nuit en proie à de noirs chagrins, elle entend un gondolier qui chante ces vers du Dante :

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria.

Ce chant lui rappelle l'histoire d'une esclave morte loin de sa patrie. Elle s'assied et chante en s'accompagnant de sa harpe, la romance *Assisa al piè d'un salice*.

• Au milieu de la romance la pauvre Desdémone égarée

par sa douleur oublie le chant de sa nourrice. A ce moment un coup de vent vient briser un panneau de vitrage de la croisée gothique de sa chambre ; ce simple accident paraît un présage du plus sinistre augure à la pauvre affligée. Elle reprend un instant sa romance, mais les larmes l'empêchent de continuer. Elle se hâte de quitter la harpe et de congédier son amie. Restée seule au milieu de cette nuit terrible et pendant que les éclats du tonnerre continuent à faire trembler le palais qu'elle habite elle adresse au ciel une courte prière... Elle s'approche de son lit dont les rideaux qui tombent la dérobent aux spectateurs. »

La scène finale qui évidemment impressionnait Stendhal plus en Italie qu'à Paris est décrite ainsi :

«... On aperçoit à une grande distance Othello qui, une lampe à la main et son *cangiar* nu sous le bras pénètre dans l'appartement de son amie en descendant l'escalier étroit d'une tourelle. Cet escalier qui se déploie en tournant fait que la figure frappante d'Othello, éclairée par la lampe au milieu de cette vaste obscurité, disparaît plusieurs fois pour reparaître ensuite, suivant les détours du petit escalier qu'il est obligé de suivre ; la lame du *cangiar* nu que l'on voit briller de temps à autre éclairée par la lampe, apprend tout au spectateur, et le glace d'effroi. Othello arrive enfin sur le devant de la scène ; il s'approche du lit, il écarte les rideaux. Toute description est ici superflue... Othello pose sa lampe ; un coup de vent l'éteint. Il entend Desdémone qui s'écrie dans son sommeil : *amato ben !*

« Les éclairs se succèdent rapidement désormais comme dans un orage des pays du Midi, et portent la lumière dans cette chambre funeste. Heureusement pour le spectateur qu'il n'entend pas la cruelle sottise du libretto »

Dans l'opéra, bien qu'on ne fasse pas scrupule de faire tuer Desdémone sur le théâtre, « les rideaux cachent l'affreux spectacle qui a lieu au fond de la scène ». C'est

en vain qu'Elmiro vient offrir à Othello le pardon de la part du Sénat, et la main de sa fille. Le More écarte les rideaux, fait voir aux assistants étonnés le corps de son épouse, et se tue.

Telle est la scène grâce à laquelle cette niaiserie se maintint si longtemps ; telle est l'œuvre qui fut l'inspiratrice de la *Vie de Rossini* de Stendhal. Cet amateur de la musique italienne qui s'extasiait en écoutant les roulades et les fioritures que déployait M^{me} Pasta dans la romance du Saule a dû rentrer émerveillé bien des fois chez lui au 63 rue de Richelieu, où habita aussi la *diva* italienne, et où le premier jet de la *Vie* fut écrit.

Ce n'était pas la première fois que cette fameuse romance avait été mise en musique. En France, le premier à le faire fut Jean-Jacques Rousseau. Tandis que La Place n'avait donné qu'un résumé de la scène où elle se trouve, Le Tourneur eut soin non seulement de la traduire, mais d'en ajouter la musique dans un appendice³⁷. Butini et Douin l'avaient écartée ; le sensible Ducis l'avait précieusement conservée, mais dans son cinquième acte, « comme propre à augmenter la pitié et encore comme plus rapprochée du dénouement ». Il y tenait évidemment, puisqu'il aurait « plutôt renoncé à traiter l'intéressant sujet d'Othello que de ne pas l'y conserver ». Il se loue d'ailleurs d'être le premier à hasarder cette nouveauté sur le théâtre³⁸.

Cette romance, grâce sans doute aux fréquentes représentations de la pièce de Ducis, était devenue très connue de sorte que le *Journal de Paris*, en *laudator temporis acti*, la trouve supérieure à celle de Rossini :

« N'en déplaise à certains enthousiastes, nous prenons la liberté de préférer à la romance italienne chantée par M^{me} Pasta, la romance si touchante du *Saule*, composée par Grétry, et que, par une innovation qui fit

37. *Shakespeare traduit*, etc., t. I, p. 278. La musique est de Martini.

38. Voir la préface d'*Othello*, 1792. Ducis l'a même longuement développée à la fin de sa pièce avec cette apologie : « Peut-être cette romance sera-t-elle agréable à quelques personnes et surtout aux femmes tendres et mélancoliques qui trouveront du plaisir à la chanter dans la solitude ».

grand bruit dans le temps, Ducis avait placée au cinquième acte de sa tragédie ; mais une romance est de bien peu d'importance dans une partition aussi riche que celle d'*Othello* ³⁹».

Il est curieux que ni le *Journal* ni le *Constitutionnel* de la même date, qui rapporte que « l'*Otello* de Rossini est entendu à Louvois avec beaucoup d'admiration et un peu d'ennui », ne fait aucune critique du livret, et par conséquent ne s'avise de prononcer le nom de Shakespeare. Evidemment la question qui prime toutes les autres est la virtuosité de la débutante Pasta, et l'étendue et la suavité de sa voix. Il va sans dire que la musique de la romance, pleine de fioritures ajoutées par Rossini expressément pour empêcher les artistes d'en improviser, nous choquerait aujourd'hui comme étant on ne peut plus déplacée. Même Castil-Blaze, qui prétendait que les littérateurs ne devraient pas critiquer la musique parce qu'ils n'y comprennent rien, avoue qu'une musique qui jure tellement avec le drame qui se déroule donne prise à la critique. « La musique d'*Otello* étincelle de beautés de premier ordre, dit-il ; on y retrouve le charme, le sentiment, le brillant coloris, la verve, les effets entraînants de l'auteur du *Barbier de Séville* ». Ce rapprochement de la joyeuse comédie de Beaumarchais avec la sombre tragédie de Shakespeare est déjà une assez grave critique de la musique. L'ouverture en particulier n'a pas le caractère que réclame la nature du drame. « L'introduction de ce morceau rappelle le galop des chevaux dans l'ouverture du *Jeune Henri* (de Méhul). Le motif de l'*allegro* est tout à fait comique ». Et la critique est juste. Moins approprié encore est l'emploi d'un trait déjà utilisé dans le *Barbier*, pour exprimer la jalousie d'*Othello*. « Je voulais pleurer, continue le critique, je voulais partager les angoisses de Desdémone, et l'orchestre s'obstine à me rappeler... le malencontreux Basile si plaisamment éconduit par Bartholo » ⁴⁰.

39. 18 juin 1821. Cette opinion est émise par le feuilletoniste après qu'il a constaté qu'une deuxième et une troisième épreuves ont été favorables à la musique, et en ont mieux fait sentir les beautés.

40. *Journal des Débats*, 18 juin 1821.

L'histoire de cette pièce en France est trop longue pour qu'on la suive jusqu'à la fin. Elle a pourtant cette particularité d'avoir attiré l'attention d'hommes de lettres très distingués, tels que Stendhal, Musset et Lamartine, mais c'est plutôt grâce au prestige des interprètes que par les mérites intrinsèques de l'œuvre elle-même.

Peu de temps après sa première apparition à Paris *Otello* partageait la scène du Théâtre Italien avec *Giulietta e Romeo*, *Il Barbiere*, *Le Nozze di Figaro*, et *Don Giovanni*, pièces qu'illustrait également le talent de M^{me} Pasta. En 1823, lors du passage de Rossini par Paris en route vers Londres, on donna une représentation spéciale (le 25 novembre) dont bénéficia le ténor Garcia, et où le compositeur, bruyamment acclamé, dut paraître en scène entre les deux principaux interprètes⁴¹. Presqu'en même temps Castil-Blaze faisait jouer en province la première version française. Joué pour la première fois à Lyon le 1^{er} décembre, ce *rifacimento* « d'après les drames anglais, français et italien » offre des changements curieux. D'abord tous les personnages, sauf Iago et Rodrigue, ont repris leurs noms tels qu'ils les avaient dans Ducis, Edelmone et Ermance perdant leurs « h » initiales dans ce transfert. On constate la suppression de Lucio dont la seule utilité dans le livret original est de faire partie de la suite d'Othello au premier acte, et de venir annoncer au quatrième la nouvelle de la mort d'Iago et du salut de Rodrigue. Il est remplacé dans ce dernier emploi par le doge Moncénigo lui-même. Mais que Ducis aurait été choqué à la lecture des indications scéniques du dénouement !

« Othello conduit Odalbert vers le lit, porte la main sur les rideaux qui se relèvent aussitôt, et laissent voir

41. Après avoir assisté à une brillante réunion convoquée en son honneur chez M^{lle} Mars, future interprète de la Desdémone d'Alfred de Vigny (et de dona Sol), il fut fêté le 16 novembre par un grand banquet, où il occupa la place d'honneur entre cette actrice et M^{me} Pasta. A cette occasion Talma crut à propos de déclamer des vers de Ducis et une scène de Macbeth. (Ad. Jullien, *op. cit.*, p. 73).

Edelmone frappée au cœur, la tête penchée hors du lit, et les cheveux pendants ainsi que le bras gauche ; la couverture du lit est ensanglantée jusqu'à terre dans la direction de la blessure ».

Mais le changement le plus important fut la suppression des récitatifs qui se trouvaient remplacés par du dialogue parlé.

Le 25 juillet 1825, ce pastiche bizarre fut représenté à l'Odéon, où Castil-Blaze s'était déjà distingué par son adaptation de *Don Juan* faite en collaboration avec Emile Deschamps, et par celle du *Freichütz* de Weber sous le titre de *Robin des bois*.

Le feuilletoniste de la *Pandore* commente d'abord l'absurdité de l'action, la niaise simplicité du dialogue parlé, et l'âpreté de la « rimaille de fer » du nouvel opéra anglo-italien francisé. Il n'est guère plus tendre pour les hiatus et les autres défauts des mauvais vers de ce malheureux aristarque qui peu de jours auparavant dans les *Débats* s'était permis de critiquer ceux de Marmontel. « Voilà ce qu'on appelle saisir la couleur locale et faire parler Otello à la façon de Barbarie ». Cette version d'ailleurs avait le tort de ne pas avoir de cantatrice assez brillante pour faire justice aux qualités vocales de la musique de Rossini, aussi le critique prédit-il un échec en ces termes :

« Dépouillé des irrégularités souvent admirables de Shakespeare, privé de l'appui de Talma, et de celui de Madame Pasta, le sujet d'*Otello* devait perdre tous les éléments d'un grand succès »⁴².

Certes le succès de cette œuvre ne fut pas extraordinaire : avant la fin de l'année elle ne parut que huit fois. Pendant ce temps l'*Otello* original paraissait avec *Giulietta e Romeo* au Théâtre Italien, dont Rossini lui-même était directeur à cette époque, et faisait une concurrence qui finit par l'emporter sur la version française⁴³.

42. *Pandore*, 30 juillet 1825.

43. Une confusion curieuse semble s'être produite entre les annonces des

Nous avons fait allusion à l'influence puissante qu'exerça sur Stendhal M^{me} Pasta dans le rôle de Desdémone. Encouragé par le succès de la *Vie de Rossini*, cet auteur eut l'idée de recueillir ses feuilletons parus dans le *Journal de Paris*. On l'y voit encore se faire le champion de sa cantatrice favorite. Un des derniers articles résume assez nettement la lutte qui se passe toujours dans l'esprit de Stendhal entre son admiration du jeu de la Pasta, la beauté de la musique de Rossini, son dédain du livret de Berio et son admiration de la tragédie anglaise, « la plus déchirante qui existe sur aucun théâtre ». « L'art tragique ne peut aller plus loin, dit-il à propos de la cantatrice ; mais, ajoute-t-il avec regret, quel dommage que le libretto soit écrit avec tant de sottises ! » Ensuite le psychologue met le doigt sur le défaut capital de l'opéra considéré au point de vue dramatique. Othello, au lieu d'être un amant égaré par la passion et transporté de jalousie, est devenu un simple Barbe-Bleue plein d'orgueil qui venge son amour-propre en immolant sa femme. Mais M^{me} Pasta va partir pour l'Italie. La musique de Rossini est assez belle pour qu'un homme d'esprit se donne la peine d'écrire un livret qui soit digne de cette musique ; quel homme serait plus capable qu'Eugène Scribe de « prendre l'*Othello* de Shakespeare et d'arranger d'après ce chef d'œuvre des paroles dont la mesure pût s'accommoder des airs et des morceaux d'ensemble que Rossini a composés pour l'*Othello* actuel ? »⁴⁴ Ce ne sera pourtant pas l'*Othello* de Shakespeare qu'adaptera Scribe, mais la *Tempête*.

Si la Pasta trouve un admirateur ardent dans Stendhal, Maria Malibran qui accapare le rôle de Desdémone à partir de 1828 trouve dans Alfred de Musset un poète qui l'a célébrée à plusieurs reprises⁴⁵. Cette artiste, de

deux versions : à partir du 4 octobre la distribution de l'opéra de Rossini donné au Théâtre Italien porte les noms des acteurs avec leurs noms « castillisés ».

44. *Journal de Paris*, 22 septembre 1826. Rappelons que lors de sa deuxième visite en Angleterre en 1821, Stendhal avait vu *Othello* joué au théâtre de Drury-Lane (Doris Gunnell : *Stendhal et l'Angleterre*, Paris, 1909, p. 13.)

45. Voir *Le Saule*, *Lucie*, *Stances à la Malibran*, et le sonnet à George Sand.

retour de New-York, avait débuté dans le rôle de Desdémona le 15 avril 1828. L'année suivante parut une nouvelle traduction de la tragédie shakespearienne qui partage avec le *Marchand de Venise* la gloire d'avoir eu pour traducteur un grand poète. Mais malgré l'admiration que professait Musset pour Alfred de Vigny, Edmond Estève se refuse absolument à croire que ce soit le *More de Venise* de Vigny qui ait inspiré le *Saule* de Musset. Au contraire, « la cause occasionnelle du poème c'est bien la romance de Rossini, et la romance de Rossini chantée par la Malibran ». Ce n'est pas à dire que d'autres souvenirs de la pièce de Shakespeare ne se soient pas mêlés à cette inspiration. Si l'allusion au chant du gondolier remonte à l'opéra de Rossini, le vers :

A l'action Iago ! Cassio meurt dans la place,

a rapport à un incident dont il n'est nullement question dans le livret.

En 1829, Musset rend compte dans la *Revue des Deux Mondes* des débuts de Pauline Garcia, sœur cadette de la Malibran, dans le même rôle de Desdémona ; ce qui lui fournit l'occasion de se livrer à plusieurs comparaisons entre les deux artistes. Mais comme on aurait le droit de s'y attendre, l'absurdité du livret ne lui échappe pas non plus. « Pour nous, qui sommes de notre temps, l'opéra d'*Otello* est un chef d'œuvre. Je ne parle pas, bien entendu, du libretto. Il est même curieux de voir jusqu'à quel point on a pu si mal faire avec une pièce de Shakespeare ».

Le 2 septembre 1844, *Otello* parut à l'Opéra dans une traduction française d'Alphonse Royer et Gustave Vaëz, mais sans grand succès⁴⁶. Ici les personnages reprennent leurs noms shakespeariens — même le père de Desdémona redevient Brabantio. Les changements de décor se réduisent à deux au premier acte au lieu des trois du

46. La première année, on en donna 11 représentations. Ce chiffre diminua jusqu'en 1849 et en 1850, où l'ouvrage parut une fois seulement. Il fut représenté une fois en 1858 et 1861 puis disparut du répertoire.

livret criginal, et au deuxième acte, à un au lieu de deux. La belle scène du troisième acte que même Castil-Blaze avait trouvée un peu longue, est raccourcie par la suppression de l'entrée du Doge et du chœur. Othello poignarde sa femme, puis « la voyant morte reste immuable, épouvanté ; il la contemple avec égarement, puis se frappe lui-même, et tombe à ses côtés ».

Il est curieux que Théophile Gautier ait attendu jusqu'en 1844 pour flétrir les profanateurs de Shakespeare, d'autant plus qu'il avait déjà blâmé le goût du théâtre qui consentait à écouter « ce risible *Othello* de Ducis » au lieu de la version d'Alfred de Vigny. Il proteste de son admiration passionnée pour Rossini, mais le choix d'*Othello* comme livret d'opéra est malheureux : « car il est bien convenu que rien au monde n'est plus stupide, plus dénué de sens qu'un idiome d'opéra. En effet, qu'importent les syllabes que le pauvre poète-librettiste a groupées en lignes ou en stances ; cependant, lorsque ce poète est le grand William Shakespeare, ni plus ni moins, le cas est plus grave »⁴⁷. Ensuite Gautier apporte l'argument qu'on préférerait aujourd'hui si l'on était condamné à assister à la représentation d'un de ces opéras shakespeariens :

« Pour nous autres poètes, ces noms d'Othello, de Desdémona, d'Iago, évoquent des fantômes si fatalement doués de réalité et de vie, que toute imitation infidèle nous contrarie comme le portrait peu ressemblant de quelqu'un que nous connaîtrions beaucoup. Chacune de leurs paroles est gravée dans notre mémoire, et la plus belle mélodie n'y ajoute rien, au contraire ; quelle musique peut valoir un vers de Shakespeare, fût-ce la musique de Rossini ».

Il n'est pas besoin d'être poète pour convenir de la justesse de cette remarque ; c'est que Gautier a relevé le défaut essentiel et fondamental qui condamne d'avance

47. *La Presse*, 9 septembre 1844.

au jugement de ceux qui ont lu Shakespeare ou qui ont vu représenter ses œuvres, tout essai, si habile qu'il puisse être, de mettre une pièce shakespearienne en opéra.

Le 23 décembre, Gautier rendait compte d'*Othello* joué en anglais par Macready et Helen Faucit, et regrettait la suppression de la scène de la romance — « cette scène si dramatique et qui ajoute tant à la catastrophe en la faisant pressentir à la victime ». Est-ce qu'il regrettait déjà les roulades de Rossini ?

Quatre ans plus tard, Léon Kreutzer, fils du violoniste, entreprend une comparaison entre Shakespeare et Rossini. Mais même en 1848, il semble avoir peur de froisser le public en critiquant trop sévèrement l'opéra de Rossini :

« Peut-être vais-je faire crier au scandale... mais je ne puis m'empêcher d'avouer que la vieille Muse anglaise avec ses deux cents ans et ses accents presque barbares me paraît plus jeune, plus attrayante que la Muse italienne avec sa physionomie un peu pâle et effacée... Si Shakespeare eût vécu de notre temps, je doute que cette manière d'interpréter son œuvre eût été tout à fait de son choix ».

Kreutzer rappelle que Shakespeare n'est pas le seul qui tombe victime de cet « art prodigieux que tous les *poetacci* d'Italie emploient pour couper, éventrer, dépécer tous ces pauvres hommes de génie qui leur tombent sous la main ». Donizetti avait écrit une *Lucia di Lammermoor*. « Quelles dents, s'indigne Kreutzer, quelles griffes, mon Dieu ! Infortuné Walter Scott, comme ils ont arrangé votre Lucie ! » Mais cette pieuse indignation semble s'apaiser devant la romance enchanteresse du troisième acte. Le critique s'étonne que les compositeurs n'aient pas eu recours plus souvent au sublime maître, cite quelques exemples, et termine ainsi :

« Et pourtant que d'inépuisables trésors pour la fantaisie du compositeur dans *Hamlet*, le *Roi Lear*, dans

la *Tempête*, et dans toutes ces vives et fringantes comédies ! Les scènes sont toutes dessinées, les situations musicales abondent ; le compositeur n'a que la main à étendre pour saisir des trésors. Certes Shakespeare eût été le plus grand de tous les librettistes si la musique eût existé de son temps ».

Il serait fastidieux de suivre plus loin le sort de cette œuvre vivace qui, l'année après sa promotion à l'Opéra, reparut sur l'affiche du Théâtre Italien, d'où elle ne devait disparaître définitivement que trente-deux ans plus tard⁴⁸. La dernière représentation de l'*Othello* de Ducis avait eu lieu au Théâtre Français en 1849. Au cours de cette longue carrière de cinquante-six ans, au moins trois littérateurs avaient fait d'*Otello* l'objet de leurs critiques et de leur admiration. Un dilettante comme Ernest Legouvé prétend l'avoir vu soixante fois, et avoir déliré de ce dont le musicien Berlioz « se fichait pas mal ».

Le 13 septembre 1827 on lisait dans le *Moniteur Universel* :

« L'*Hamlet* anglais a obtenu hier⁴⁹ au Théâtre Royal de l'Odéon un brillant succès... Pendant qu'on donnait *Hamlet* à l'Odéon, l'Opéra Italien donnait une autre imitation de Shakespeare *Romeo e Julietta* (*sic*)⁵⁰, non celui de Zingarelli, où nous avons vu tant de fois Madame Pasta admirable, mais un nouveau *Roméo* imité de l'opéra français de Stebelt (*sic*). Le compositeur est M. Vaccaï ... Cet opéra a réussi devant une assemblée peu nombreuse. Ce soir-là, les *dilettanti* avaient un

48. Pour une liste des reprises jusqu'en 1874, voir l'*Elenco bibliografico*, de Radiciotti, (*op. cit.*, t. III, p. 215.)

49. La date exacte était le 11 septembre, et fut celle de la première représentation des comédiens anglais à Paris.

50. La pièce originale, *Giulietta e Romeo* tragedia per musica in due atti, avait paru pour la première fois à Milan le 31 octobre 1825. Malgré la date que porte le livret de 1825, et les annonces du *Moniteur Universel* pour le 4 et 6 septembre la première n'eut lieu que le 11. Telle est la date donnée par le *Courrier des Théâtres* et le *Corsaire*, qui s'accordent à annoncer pour le 4 et le 6 la *Cendrillon* de Rossini.

moment déserté Naples pour Londres. C'est une infidélité passagère qu'il faut leur pardonner. »

Cette « infidélité passagère », on le sait, ne devait pas rester sans exercer une influence importante sur le romantisme français au théâtre, tandis que l'opéra de Vaccaï disparut après quelques représentations. Le *Moniteur* d'ailleurs n'y fait allusion que par rapport aux représentations anglaises. Les troisième et quatrième représentations (18 et 25 septembre) coïncidèrent avec les deux premières apparitions d'*Othello* à l'Odéon. A partir du 4 octobre les comédiens anglais étaient venus s'installer au Théâtre Italien sous la direction de Laurent qui avait accepté d'exploiter cumulativement les deux entreprises. Alors Shakespeare en italien affublé de musique dut bientôt céder le pas à Shakespeare représenté en anglais. Le 23 octobre il fut offert aux Parisiens le spectacle peu commun où *Giulietta e Romeo* et le *Spoiled Child* figuraient sur la même affiche.

Les prétendus rapports de cet opéra avec celui de Steibelt ne doivent pas être pris au sérieux. Il est beaucoup plus probable que le librettiste, Felice Romani, ait puisé dans la version italienne de Ducis ; car l'atmosphère guerrière de celle-ci se retrouve dès la première scène de l'opéra. Les partisans de Capulet ont été rassemblés à la pointe du jour par la rumeur que les Gibelins ont pénétré dans la ville. Dans cette distribution Roméo est le chef des Montaigus, encore une fois Tébalde est l'époux futur de Juliette. Le père reste le même personnage inflexible tel qu'il est dans l'opéra de Zingarelli et le drame de Mercier ; mais Tébalde s'est adouci jusqu'à hasarder la crainte que s'il obtient la main de Juliette malgré elle, ce nœud ne fasse son malheur. Capulet annonce à ses hommes que Roméo, « ce barbare assassin de mon fils » vient leur offrir la paix. Celui-ci arrive, s'excuse dans une douce cavatine d'avoir tué le fils de Capulet et fait à ses ennemis une offre de paix et d'amitié qui, prétend-il assez naïvement, seraient raffermies par son mariage avec Juliette. Mais Capulet a déjà choisi son gendre et ne veut que la vengeance.

Juliette, qui ne paraît qu'à la scène V, est une triste figure. « J'ai perdu tout espoir, confie-t-elle à Lorenzo ; je m'affaiblis chaque jour davantage. Je dépéris lentement. Ah ! si je pouvais revoir un instant Roméo, sa présence ranimerait ma vie qui va s'éteindre ! » Lorenzo lui offre une consolation immédiate et efficace en ouvrant promptement une porte secrète d'où sort l'amant désiré. Mais le père approche, Roméo disparaît. Celui-là reproche à sa fille « une ardeur funeste pour un Montaigu ». Juliette garde le silence, gémit, soupire, — « C'est l'effet de sa timidité naturelle », dit son père dans une sentence tout à fait ducisienne — puis avoue tout franchement son amour pour Roméo. Cet aveu met le comble à la colère du vieux Capulet, qui ordonne brutalement à sa fille de s'apprêter tout de suite pour son mariage avec Tébald.

C'est le soir ; des chœur d'invités célèbrent par des chants et des danses cet heureux et noble hyménée. Mais voici Roméo, qui averti par Lorenzo, a trouvé moyen de s'introduire dans Vérone avec mille Gibelins pour empêcher la cérémonie nuptiale. Il y a des bruits sinistres ; les convives se sauvent de tous côtés dans le plus grand désordre. Roméo qui cherche à entraîner son amante est surpris par Capulet, Tébald et leur suite. Roméo indique hardiment son rival et demande qu'il périsse par sa main.

Au commencement du deuxième acte, la lutte continue encore jusqu'à ce que le chœur entre pour annoncer que Tébald a été tué et que la gloire des Guelfes est obscurcie pour jamais. Juliette, que son père veut maintenant enfermer dans un couvent, demande un poison à Lorenzo. Ensuite, c'est la vieille histoire : mort de Juliette, lamentations du chœur, désespoir du vieux Capulet, et reproches qu'il s'adresse à lui-même. La seule nouveauté est la douleur d'Adèle, mère de Juliette, qui demande qu'on l'enferme dans le tombeau avec sa fille. A la scène des tombeaux, Roméo, après la fameuse aria *Se tu dormi, svegliati*, s'empoisonne. Lorenzo entre, mais trop tard ; Juliette revenue à elle l'accable de reproches de la mort de son bien-aimé : « C'est toi qui

l'as tué, frappe-moi aussi » ! Capulet arrive à temps pour la trouver encore en vie, mais pour être accablé à son tour : « Vous voyez ici deux victimes de votre fureur, l'une a cessé de vivre, et l'autre va bientôt périr » L-dessus elle se précipite sur le corps de Roméo et meurt.

Le choix de ce sujet, nous assure le fils du compositeur, pris son origine avec Vaccaï. Pourtant, celui-ci n'était pas exempt de la crainte d'attirer des critiques hostiles pour avoir fait preuve de si peu de respect envers Zingarelli qui avait composé son chef d'œuvre sur les mêmes données. Quant aux épisodes guerriers introduits dans l'opéra, il est intéressant d'apprendre que dans sa jeunesse le musicien, chez qui la passion pour la poésie⁵¹ était d'abord plus intense que pour la musique, avait composé une tragédie intitulée *Le Comte Ugolin*, qu'il détruisit par la suite. Romani de son côté dut connaître les vers de Dante qui passèrent longtemps, à tort du reste⁵², pour une allusion aux rivalités qui existaient entre les Capulet et les Montaigu. Il est également probable qu'il connaissait la tragédie de Ducis, où celui-ci était si fier d'avoir enté l'épisode du comte Ugolin sur la pièce de Shakespeare ; car deux ans avant la composition de *Giulietta e Romeo* Romani écrivit pour le maestro Mercadante un livret qui fut puisé dans l'*Hamlet* de Ducis⁵³. Pour autant que nous sachions. Romani ne s'intéressait pas directement à Shakespeare⁵⁴. Est-ce qu'il connais-

51. Vaccaï fut également responsable de la traduction en 1820 du *Joseph* de Méhul et d'Alexandre Duval, 1807. cf. p. 105.

52. Vieni a veder Montecchi e Cappelletti,
Monalda e Filippeschi, nom senza cura !
Color già tristi, e costor con sospetti.

Sur cette question voir Cino Chiarini : *La storia degli amanti veronesi etc.*, pp. XII, XIII et J.J. Munro : *Brooke's « Romeo and Juliet »*, p. XXVI.

53. *Amleto*, melodramma tragico di Felice Romani da rappresentarsi alla Scala, Milan, 1823. (« E questo il soggetto del presente melodramma ordito sulle tracce di Sackespeare (*sic*) et del suo imitatore Ducis ») Voir aussi G. Mazzoni : *L'Ottocento*, p. 461.

54. Il n'y aucune allusion à un tel intérêt dans la biographie écrite par sa femme, ni dans sa critique littéraire. (*Critica Letteraria*, articoli raccolti e pubblicati a cura di sua moglie Emilia Branca, 1883, 2 vol.). Ce recueil contient des allusions détournées à Shakespeare, par exemple, dans un compte rendu de l'*Histoire de la littérature anglaise* par Chateaubriand, et à plusieurs autres auteurs anglais et français ; mais il n'y a rien qui ait un rapport direct avec le poète.

sait les *Tombe di Verona* ? C'est fort possible, car son opéra est le premier où paraisse la mère de Juliette (Adèle). Mais les possibilités sont trop nombreuses pour qu'on les examine toutes. En 1825 aussi la traduction de Leoni était très répandue.

Ce qui, selon le *Corsaire*, aurait entravé le succès de *Giulietta e Romeo* à Paris, c'était le souvenir de l'opéra de Zingarelli, et même davantage le regret de la Pasta. « Deux souvenirs sont encore trop récents, et tous les efforts de M^{lle} Cesari pour marcher aujourd'hui l'égale de M^{me} Pasta dans le plus beau de ses rôles seront aussi infructueux que ceux de M. Vaccaï pour faire oublier l'œuvre immortelle de Zingarelli »⁵⁵.

On sait la mauvaise volonté du *Courrier des Théâtres* à l'égard de Shakespeare et des comédiens anglais. Ce journal qui déclarait avoir eu les oreilles rebattues pendant quatre ans du *Roméo* de Zingarelli, trouvait la nouvelle pièce bien supérieure aux anciennes. « Il n'y a point, nous en convenons, de combinaisons neuves, mais il n'y a ni absurdité, ni extravagances et, pour un libretto, c'est un genre de mérite tout neuf »⁵⁶. Seule la scène finale démentait ces éloges ; il trouve trop fort que Juliette « que le peuple croit bien et dûment défunte se relève...pour chanter une cavatine *con gorgheggi ed accompagnamento di coro* ». Soit dit en passant que le feuilletoniste prétend avoir reconnu dans l'introduction instrumentale un passage du *Joseph* de Méhul. Le 27 septembre le même journal en constatant avec chagrin que le public était peu nombreux à la dernière représentation par M^{lle} Cesari dit : « Il est vrai que le théâtre anglais qui aussi est en possession de réunir le troupeau fashionable, honoré ce soir-là par une *auguste présence* [probablement la duchesse de Berri qui assista à plusieurs représentations] avait dû, en partie du moins, être cause de cette désertion ».

En 1829 Vaccaï se rendit à Paris, où le fanatisme pour

55. 14 septembre 1827, (sous la rubrique « Butin »).

56. *Courrier des théâtres*, 12 septembre 1827.

la musique rossinienne — grâce surtout à *Guillaume Tell* — était à son apogée. Fort de la réputation que lui avait value son *Roméo* et sa *Pastorella feudatoria* (composée sur la *Bergère châtelaine* de Planard), il fut un moment tenté d'écrire pour l'Opéra-Comique, théâtre de moindre envergure que celui où Rossini venait de remporter un succès si éclatant; mais se rendant compte de la nécessité d'un bon livret, il différa ce projet. Au milieu de son indécision arriva la nouvelle du succès des *Capuleti ed i Montecchi* de Bellini⁵⁷, écrits sur le même livret que son propre *Roméo*. Les rapports de Vaccaï avec son librettiste d'autrefois avaient été rompus depuis la mauvaise affaire de leur opéra *Saul*; aussi Vaccaï ne douta-t-il pas un instant que Romani, en collaborant avec Bellini, fût animé d'un reste d'animosité personnelle. A vrai dire il n'en était rien ainsi qu'on le verra par la suite; mais cela n'empêcha pas Vaccaï de caresser pendant quelque temps le projet de se venger en composant un opéra sur le livret de la *Straniera* dont s'étaient servis déjà Bellini et Romani. Mais une vengeance plus satisfaisante et permanente ne tarda pas à venir, lorsque l'acte des tombeaux de Vaccaï fut substitué à celui de son rival.

L'année suivante, Vaccaï était à Londres où grâce à la duchesse d'Hamilton, il fut présenté dans la haute société anglaise que fréquentait le duc de Wellington, grand amateur de sa musique⁵⁸. Déjà il courait une rumeur que Bellini arrivait en Angleterre. Vaccaï qui tenait à devancer son rival fut aidé à souhait par la chance; car M^{me} Grandolfi choisit son *Roméo* pour son bénéfice. En dépit de mille contrariétés, l'œuvre fut donnée enfin le 10 avril 1832 au King's Theatre sous la direction du compositeur. Ce ne fut que plus d'un an plus

57. Représentés pour la première fois au Théâtre la Fenice à Venise, le 11 mars 1830.

58. Il est de toute actualité (1932) de rappeler que pendant la « season » suivante, Vaccaï composa un *Lamento sulla tomba di Walter Scott*, mort le 21 septembre; tout comme Rossini huit ans auparavant avait composé deux cantates dédiées à la mémoire de lord Byron. La reine Adélaïde même fit à Vaccaï l'honneur d'en commander une exécution à Brighton.

tard que l'opéra de Bellini fut présenté à Londres, et alors ce fut avec le dernier acte de Vaccaï, substitution qui avait été déjà faite à Paris et en Italie. Ce fut précisément à Londres, mais beaucoup plus tard bien entendu, que Berlioz dit l'avoir vu : « Le troisième acte, dit-il, est généralement cité comme un acte plein de passion et d'une belle couleur dramatique... Je n'y ai vu, je l'avoue, ni couleur ni passion »⁵⁹. Evidemment il fallait plus que de doucereuses mélodies italiennes pour émouvoir Berlioz, surtout quand il s'agissait de *Roméo et Juliette*.

Les circonstances où furent composés les *Capuleti ed i Montecchi* de Bellini méritent d'être racontées, car le nom de Voltaire y est mêlé. Ce fut à Parme en 1829, que Bellini essuya le seul véritable échec de sa carrière. En premier lieu il avait froissé l'orgueil des Parmesans en refusant un livret que lui avait offert un de leurs concitoyens ; et pour comble de malheur Romani ne s'était pas montré cette fois à la hauteur d'adapter convenablement la *Zaïre* de Voltaire. Pour oublier cette aventure malencontreuse, Bellini n'était que trop heureux d'aller monter son *Pirate* à Venise. Réclamé depuis longtemps, cet opéra alla « alle stelle ». La chance voulut que Pacini, compatriote de Bellini et qui devait écrire le nouvel opéra de la saison, fût en ce moment cloué au lit et se trouvât ainsi dans l'impossibilité de tenir son engagement. Le directeur de la Fenice qui ne savait plus à quel saint se vouer pria Bellini de le tirer de son embarras. Celui-ci d'abord refusa net, mais vaincu enfin par des instances réitérées, y consentit à la condition expresse que son librettiste fût Romani⁶⁰. Le poète tourna la difficulté du peu de temps en apportant quelques changements à son *Giulietta e Romeo* écrit cinq ans auparavant pour Vaccaï, et en le rebaptisant *I Capuleti ed i Montecchi*. Le com-

59. *A Travers chants*, p. 324.

60. Selon une histoire assez invraisemblable Bellini aurait écrit à Zingarelli, Romani à Vaccaï, pour demander à ces auteurs la permission de traiter le sujet de *Roméo et Juliette* une troisième fois. (W. A. C. Lloyd, *op. cit.*, p. 108.

positeur de son côté sut profiter du fait que sa *Zaïre* était inconnue à Venise pour en incorporer plusieurs fragments dans le nouvel opéra. Qu'aurait dit Voltaire en apprenant qu'un opéra à sujet shakespeareien avait été construit sur les débris de sa meilleure tragédie ? Le même livret de *Zaïre* fut plus tard utilisé par au moins trois autres compositeurs.

Bellini, on le sait, était peu lettré. S'il connaissait l'histoire de Roméo et Juliette, c'était sans doute grâce à l'opéra de son maître Zingarelli, pour qui il avait une affection presque filiale. On raconte qu'un jour néfaste au Conservatoire de Naples où le jeune *maestrino* s'avisa d'employer quelques « rossinismes » dans une composition, le vieux Zingarelli, fidèle disciple des anciennes méthodes, s'emporta au point de qualifier son élève d'ignorant, et d'ajouter qu'il n'accomplirait jamais rien. Et le sensible Bellini de pleurer : « Moi un ignorant ! Eh bien, je jure par tout ce qu'il y a de plus sacré au monde que, si jamais je parviens à faire quelque chose, j'écirai sur le sujet de *Roméo et Juliette* ». Cette histoire a également un air bien apocryphe. Comme nous venons de le voir, quand Bellini composa sur ce sujet, ce fut à son corps défendant.

Selon la femme de Romani, ce fut la cantatrice Judith Grisi, très intime avec Bellini et qui ambitionnait de chanter le rôle principal, qui suggéra le sujet de *Roméo et Juliette*. Cette proposition sembla d'autant plus acceptable qu'elle permit de tirer parti des belles voix de deux *prime donne*, et de ne donner que des rôles secondaires au ténor et à la deuxième basse qui étaient des chanteurs médiocres. L'ancien livret en deux actes fut divisé en quatre parties. Plutôt qu'à la tragédie de Shakespeare, Romani tenait à la simplicité de l'histoire des amants racontés par Bandello⁶¹. Guido Mazzoni

61. Emilia Branca, *Felice Romani*, etc... pp. 154-155. Elle ajoute que cette histoire s'est passée au temps de Bartolomeo Scala. On sait que l'histoire de Girolamo della Corte, ne fut écrite qu'en 1594 ; elle est donc postérieure et à Bandello et à la pièce de Shakespeare. Girolamo, comme nous l'avons déjà vu, donne la date 1303 pour l'histoire de Roméo et Juliette. Les deux livrets de Romani la placent au XIII^e siècle.

affirme que la pièce fut tirée de Ducis⁶². Comme dans le cas du livret de Vaccaï, cette supposition est fort probable ; mais elle n'explique pas tout. Le nom de Lorenzo par exemple, ne se trouve ni dans Ducis ni dans Bandello, ni dans Girolamo. Il est très important d'observer que ces remarques sur les origines de ce livret auraient pu s'appliquer également à celui qui fut écrit pour Vaccaï, si les auteurs que nous avons cités se fussent avisés d'en parler.

En 1831, pendant que le souvenir des représentations anglaises était toujours présent à son esprit, Berlioz se trouvait à Florence. A ce propos il s'extasie dans ses *Mémoires* sur les nombreuses situations dans *Roméo et Juliette* que pourrait embellir la musique. Il se flatte qu'après tant de « misérables essais lyriques sur ce beau drame » il va entendre un véritable opéra de *Roméo*. Mais quel désappointement ! « Dans le libretto il n'y a pas de bal chez Capulet, point de Mercutio, point de nourrice babillarde, point d'ermite grave et calme, point de scène au balcon, point de sublime monologue pour Juliette recevant la fiole de l'ermite, point de duo dans la cellule entre Roméo banni et l'ermite désolé, point de Shakespeare, rien ; un ouvrage manqué ! »⁶³

« Je ne vous raconterai pas une cinquième fois, dit Castil-Blaze dans le *Constitutionnel*⁶⁴, comme quoi Roméo s'introduit chez Capulet en ambassadeur sous un nom supposé comme s'il arrivait de Chine ». En effet Paris commence à avoir des *Roméo* par-dessus la tête. Ce feuilletoniste commence par Shakespeare et Lope de Véga, continue par Ducis, et finit par citer la version récente et pas encore représentée d'Emile Deschamps et Alfred de Vigny. Il passe en revue, non sans commettre plusieurs erreurs de date et même de noms d'auteur, les quatre ouvrages lyriques dont nous avons parlé, et fina-

62. *L'Ottocento*, pp. 461-462. Il y a ici des remarques curieuses sur les mélodrames de Felice Romani qui cherchait ses sujets dans Scott, Byron, Hugo et Dumas, et ensuite s'efforçait à fourvoyer les critiques sur ces sources.

63. *Mémoires*, t. 1, p. 200.

64. 14 janvier 1833.

lement chicane les auteurs sur leur titre des *Capulets et Montaigus* « Nous aurons ensuite des *Montaigus et les Capulets* qui doivent nous amener *Roliette et Junéo* ». Fidèle à sa promesse, il se borne à constater que le livret est à peu près le même que celui que Vaccaï avait mis en musique. Les changements les plus remarquables sont la suppression du rôle d'Adèle, et le retranchement de quelques scènes du deuxième acte, remplacées par un duo de défi entre Roméo et Tébald. Leur combat, qui a lieu à la scène suivante est interrompu par le passage sous les arceaux d'une galerie au fond de la scène du convoi funèbre de Juliette. Les défis se changent tout de suite en cris de désespoir et d'attendrissement ; les deux rivaux accablés de douleur se séparent dans la plus grande désolation.

La *Quotidienne*⁶⁴ déclarait que le poème sur lequel Zingarelli avait fait son opéra paraîtrait absurde en 1833 : « Felice Romani a mieux fait ; il a imité Shakespeare autant qu'il l'a pu : aussi son libretto a-t-il le sens commun ». Bien que l'opéra de Bellini n'eût pas grand' peine à faire oublier celui de Zingarelli, les deux premiers actes semblèrent traînants et incolores. Le critique regrette le « dirge » de la tragédie (c'est-à-dire les chœurs ajoutés par Garrick) et la marche funèbre de Steibelt. Ce serait une belle occasion pour l'Opéra-Comique de reprendre le *Roméo* de ce compositeur, ne fût-ce que pour les « étonnants prestiges » de la belle décoration des tombeaux qui avaient fait un si grand effet en 1793. Selon le *Courrier Français*⁶⁴ le sujet de *Roméo et Juliette* est maintenant dans la même catégorie de ces sujets rebattus, tels que ces Médées, ces Armides, et ces Iphigénies « dont les théâtres ont répété les accents majeurs et mineurs, diatoniques ou chromatiques avec ou sans agréments » pendant deux cent cinquante ans.

Pareil aux autres comptes rendus, celui-ci relève la finale du premier acte comme le morceau capital de la pièce. Dans la scène des tombeaux « pas un trait, pas une note qui parle au cœur, rien de fort, rien de vrai. Vaccaï selon nous a mieux rendu cette situation... Peut-être fe-

rait-on bien de la lui emprunter comme l'a fait dernièrement Madame Malibran à Bologne »⁶⁵. C'était bien à Bologne en octobre 1832 que cette substitution avait été faite pour la première fois. Le fils de Vaccaï nous assure que cette suggestion vint de la part de Rossini. Le 5 février le *Courrier* annonça que la substitution du troisième acte de la *Giulietta* de Vaccaï, avait été aussi heureuse qu'il l'avait présagé. A partir de la cinquième représentation (2 février) elle devint régulière et même si goûtée que le Théâtre Italien, profitant de ce regain de faveur, donna une série de représentations où cet acte était donné comme hors d'œuvre avec *Otello*, *Il Barbiere* et *Don Giovanni*.

Au mois de juin la *Quotidienne* dans une revue de la saison musicale était arrivée à la conclusion que la *Straniera* et *I Capuleti* étaient loin d'avoir justifié la réputation anticipée qu'on avait faite à Bellini. « Cinq ou six œuvres lyriques ont été écrites sur le drame de *Roméo et Juliette*, cependant cet opéra est toujours à faire. Le drame musical attend son Shakespeare »⁶⁶. Pareillement à ce qui arriva à l'opéra de Vaccaï six ans auparavant, *I Capuleti* se heurtèrent au théâtre anglais installé rue Chantereine (rue de la Victoire actuelle) sous la direction de la malheureuse miss Smithson, qui au mois d'octobre devaient devenir la femme d'Hector Berlioz. Mais le premier engouement passé, ce théâtre ne faisait plus la même concurrence qu'en 1827.

Le 7 septembre 1859, *I Capuleti* parurent à l'Opéra sous la forme d'une traduction française par Charles Nuitter intitulée *Roméo et Juliette*. Pour la forme, c'est un retour vers l'opéra original en quatre parties, à cette exception près, que le quatrième acte est la scène des tombeaux de Vaccaï maintenant définitivement incorporée. Le nombre de représentations (11) ne dépasse que d'un celui

65. Une proposition pareille se trouve dans le compte rendu de la *Quotidienne*. Le critique y est d'avis que « l'administration du Théâtre Italien ferait bien de ne donner après quelques représentations pour l'acquit de sa responsabilité, que le premier acte de cet opéra et d'y joindre le troisième acte de l'ancienne partition. »

66. 14 juin 1833.

des débuts de l'ouvrage en 1833. Avec les autres critiques Berlioz admire le finale du premier acte qui, dit-il, l'avait frappé à Florence. Il note que l'orchestre — toujours la partie la plus faible de l'œuvre de Bellini — a été considérablement corsé. « Puisqu'il y a des scènes de guerre civile dans le drame, l'orchestre peut-il se passer de tambour » ? Mais il trouve impossible de rayer de son esprit le souvenir du jeu des comédiens anglais, qu'il évoque constamment. Le dernier acte de l'opéra lui paraît pitoyable. En somme, tant au point de vue de l'art qu'au point de vue des intérêts pécuniaires, il estime que le directeur de l'Opéra a fait une mauvaise affaire.

CHAPITRE V

SIX ADAPTATIONS FRANCAISES (1827-1862)

Macbeth de Rouget de Lisle et Chélaré. — Un *Othello* inédit. — *Roméo et Juliette* d'Emile Deschamps et Berlioz. — *La Tempesta* de Scribe et Halévy. — *Cordelia* de Deschamps, Pacini, et Séméladis. — *Béatrice et Bénédict* de Berlioz.

L'année qui suivit l'apparition des *Capuleti ed i Montecchi*, la traduction de *Le Tourneur* fut rééditée pour la deuxième fois par Horace Meyer. En 1839, l'année de la symphonie dramatique *Roméo et Juliette*, Francisque Michel fit paraître les œuvres complètes de Shakespeare dans une traduction revue sur le texte anglais. Cette version fut suivie de très près par une nouvelle traduction en deux volumes de Benjamin Laroche (1839-1840), rééditée deux ans plus tard en 7 volumes. Pendant que l'émotion soulevée par les comédiens anglais était encore forte, Paul Duport avait fait paraître ses *Essais littéraires sur Shakespeare* où il donnait une analyse détaillée de trente sept pièces.

Au théâtre le *Macbeth* de Ducis avait disparu du répertoire de la Comédie Française depuis 1826, *Roméo et Juliette* depuis 1827. A cette dernière pièce on substituait quelquefois la version également baroque de Frédéric Soulié, créée à l'Odéon en 1828. L'*Hamlet* de Ducis dépassa *Othello* de deux ans et disparut en 1851. Les représentations les plus intéressantes de cette période,

qui eurent lieu presque toutes à l'Odéon, furent les suivantes : *La Mort de César*, de Royou (9 mai 1825) ; le *Roméo et Juliette* de Soulié (10 juin 1828) ; le *Marchand de Venise* de Lamarche (5 juin 1830) ; le *Falstaff* d'Auguste Vacquerie et Paul Meurice (20 octobre 1842) ; le *Roi Lear* de Duhomme et Sauvage (10 novembre 1844), et le *Macbeth* d'Emile Deschamps (le 23 octobre 1848).

Au Théâtre Historique fut donné en 1847 l'*Hamlet* d'Alexandre Dumas et Meurice. La seule pièce créée à la Comédie Française était le *More de Venise* d'Alfred de Vigny (1829). Quelques-unes de ces pièces, notamment le *Roméo* de Soulié, ne sont que des adaptations fantaisistes auxquelles une donnée shakespearienne a servi de canevas. La pièce de Soulié semble réunir tous les ridicules de Ducis et ceux des opéras sur le même sujet. On constate pourtant que les adaptations destinées à la scène deviennent de plus en plus nombreuses, et que l'on commence à monter certaines pièces que l'on n'avait pas encore vues sur la scène en France.

Les premières années de la période en question sont également celles d'*Hernani*, de *Ruy Blas* et des pièces d'Alexandre Dumas père. A partir de la *Dame aux camélias* (1852) commence la vogue de Dumas fils ; l'année qui précède la représentation du *Demi-Monde* vit le *Gendre de Monsieur Poirier* d'Emile Augier (1854). La carrière brillante de ces dramaturges continue pendant tout le second Empire et se prolonge au-delà. Au théâtre musical la *Dame Blanche* de Boieldieu (1825), dont le livret fut tiré par Scribe d'un roman de sir Walter Scott, inaugure une nouvelle époque pour l'opéra-comique qui connut bientôt les succès d'Auber, d'Hérold et d'Adolphe Adam. Le même Scribe dont le *Verre d'Eau* fut joué au Théâtre Français en 1840, avait aussi une large part aux succès retentissants des ouvrages d'Halévy et des grands opéras de Meyerbeer, tels que *Robert le Diable* (1831), la *Juive* (1835), les *Huguenots* (1836) et le *Prophète* (1849).

Dans cette période brillante viennent se placer plusieurs œuvres musicales d'inspiration shakespearienne,

et dont les auteurs comptent parmi les personnages marquants de l'époque. Pour retracer cette histoire, il faut rebrousser chemin jusqu'en 1827.

On ignore généralement que Rouget de Lisle, qui pour tout le monde restera toujours l'auteur de la *Marseillaise*, est également librettiste d'un *Macbeth* qui parut à l'Opéra le 29 juin 1827¹. Ce n'était pourtant pas la première fois qu'il abordait la composition dramatique. Dès 1776, lorsqu'il suivait les cours de l'Ecole militaire à Paris, il avait songé à conquérir la gloire au théâtre. Au mois de février 1791 il fit représenter à l'Opéra-Comique, sans succès d'ailleurs, une pièce intitulée *Bayard dans Bresse*. Le sort de son *Macbeth*, qui n'atteignit que cinq représentations, ne fut guère plus heureux.

Au début de la pièce un chœur de soldats est désolé d'avoir perdu son chef ; aussi Douglas envoyé par le roi pour offrir à Macbeth la récompense de ses exploits guerriers, ne le trouve-t-il pas, mais croit possible qu'il soit chez les trois sorcières. Il part à sa recherche. Au deuxième tableau le théâtre représente « une caverne spacieuse de l'aspect le plus sauvage » où deux des sœurs fatales, Elsie et Groëme, préparent leurs horribles charmes. Arrive la troisième sorcière Nona, qui annonce que Macbeth retournant victorieux de la guerre s'est égaré — grâce aux incartades fâcheuses d'un cheval emporté — et que, guidé par un pouvoir magique à travers la forêt vers la caverne, il va bientôt paraître. Il y a ici un trio longuement développé auquel sont consacrées trois pages entières du livret. Les paroles sont évidemment inspirées des détails tels qu'ils se trouvent dans les diverses scènes des sorcières dans la pièce de Shakespeare.

1. Le compositeur était Hippolyte-André-Jean-Baptiste Chélar, né à Paris, en 1789, mort à Weimar en 1861. Fils d'un clarinettiste à l'Opéra, il fut lui-même violoniste à ce théâtre à partir de 1818. Il était élève de Kreutzer pour le violon, de Gossec, Méhul et Chérubini pour la composition. Comme prix de Rome (1811) il étudia d'abord sous Zingarelli à Rome, ensuite sous Paisiello à Naples, où il fit représenter son premier ouvrage, *Casa da vendere*, en 1815. Après 1830, il passa la plus grande partie de son temps en Allemagne, d'abord à Munich, ensuite à Weimar où Berlioz le connut. Quand il quitta cette ville en 1848 pour venir passer deux ans à Paris, ce fut Liszt qui prit sa succession.

Sitôt arrivé, *Macbeth* est salué de son propre titre, de celui de thane de « Cador », et de celui de roi. Son monologue qui suit la disparition des sorcières est interrompu par un chœur de soldats qui cherchent toujours leur général dans les bois environnants ; ceux-ci entrent avec Seyton et « par une pantomime animée expriment leur joie de le retrouver ». Douglas vient annoncer à Macbeth que le roi lui a conféré le titre de thane de Cawdor, et qu'il compte passer la nuit chez lui à son château d'Inverness.

Au deuxième acte nous assistons aux préparatifs qu'on est en train de faire pour accueillir le roi et sa suite. Lady Macbeth a déjà pris certaines dispositions avec un de ses domestiques Ludovic qui l'assure :

Madame, en cet instant vos ordres sont remplis.
(à mi-voix s'approchant d'elle)

A minuit par mes soins, et Duncan et sa suite,
Dans un profond sommeil seront ensevelis.

Le style et l'allure générale du monologue de Lady Macbeth sont de beaucoup supérieurs à ce qu'on trouve d'habitude dans un livret d'opéra :

Ambitieux mais faible, ardent mais généreux,
Invincible guerrier, prince pusillanime,
Macbeth peut bien vouloir, mais non commettre
un crime.

Venez esprit de meurtre ! accourez troupe horrible !
Rendez-moi comme vous sanguinaire, inflexible.
La pitié, le remords — qu'ils se taisent. — Et toi,
Mère du crime et des ténèbres,

O nuit, double l'horreur de tes voiles funèbres,
Engloutis dans ton sein et mon complice et moi !

Mais ce langage qui se rapproche un peu de celui de la tragédie ou du drame plutôt, aurait le grave inconvénient d'être peu commode à mettre en musique.

Macbeth entre ; le roi s'est aperçu de l'absence de son hôtesse du festin qu'on donne en son honneur. Ici comme partie des fêtes se place un ballet fastueux exécuté par

une troupe de paysans et de montagnards écossais. Le festin terminé, le roi accompagné de sa suite passe par la cour pour gagner son appartement. Il remercie gracieusement Macbeth et sa femme de leur chaleureux accueil, et avertit tout le monde que dans trois jours sa fille Moïna sera mariée au jeune Douglas. Cette nouvelle pousse l'ambitieuse Lady Macbeth à redoubler ses instances auprès de son mari. Elle l'entraîne jusqu'à la porte de l'appartement royal. Macbeth cède. Au bout de quelques instants il rentre entouré de flammes qui jaillissent de l'appartement, et poursuivi par les trois sorcières qui crient : « Te voilà roi, Macbeth ». Un orage épouvantable éclate.

Au troisième acte il fait encore nuit. Moïna en proie à une vive inquiétude entre avec sa dame d'honneur Lady Norfolk pour attendre le réveil du roi. Dans un duo avec Douglas, elle lui confie les noirs pressentiments que lui a causés cette nuit effroyable :

Minuit sur le beffroi venait de retentir.
N'avez-vous pas ouï des accents lamentables,
De lugubres clameurs, des bruits épouvantables
Répétés par ces murs qu'ils faisaient tressaillir ?

Ce duo se prolonge pendant l'entrée de Lénnox et de toute une assemblée de lords, de paysans et de jeunes filles. Tout à coup tous sont glacés d'effroi par l'apparition de Lady Macbeth qui entre, toujours endormie, un flambeau dans une main, un poignard dans l'autre. Cette scène puissante qu'aucun arrangeur de *Macbeth* ne s'aviserait jamais d'écarter, a ici le fâcheux inconvénient d'être amenée trop tôt, avant que personne ne soit averti du crime. En effet, c'est le somnambulisme de Lady Macbeth qui amène la découverte du meurtre :

LADY MACBETH

.....Encor ce sang ! (*se frottant la main avec la dernière violence*) exécrable scuellure!

(*Elle sanglote*)

Cette main... cette main ne sera jamais pure.

MCINA

Je succombe à mon effroi mortel,
A l'instant, vers le roi, Douglas, au nom du ciel...

LADY MACBETH

Le roi !... qui, roi ? Duncan ? ... il ne l'est plus.

Moïna suivie des autres se précipite dans la chambre du roi, d'où sort bientôt un cri d'angoisse déchirant. Lady Macbeth se réveille en sursaut. Les seigneurs Douglas et Lénox d'abord foudroyés d'horreur, crient aux armes, le chœur se disperse tumultueusement, le beffroi sonne. A la dernière scène Macbeth entre pâle et agité, cherchant vainement à dissimuler son trouble, et demande d'une voix peu rassurée la raison de tout ce désordre ; mais Lady Macbeth voyant que tout est perdu, avoue :

J'ai tout révélé dans un fatal délire,
Tout est connu, Macbeth ! sachons mourir.

Elle se frappe et tend le poignard à Macbeth. Tandis que celui-ci suit des yeux ceux qui emmènent sa femme, l'ombre gémissante de Duncan apparaît, lui montrant sa blessure. Macbeth pousse un cri d'horreur, la vision disparaît ; puis résigné et accablé, il sert accompagné de soldats sur les paroles :

Que sont tous vos tourments, l'enfer est dans mon âme !

Le chœur final reste gauche et froid ; il ne fait qu'invoquer le ciel pour que la mémoire de Macbeth soit maudite. De l'Ecosse, de Douglas et de Moïna, il n'y est plus question.

Malgré les gaucheries et les invraisemblances de ce livret au point de vue dramatique, il nous semble un peu moins absurde que ceux dont nous avons parlé jusqu'ici, peut-être parce qu'il contient plusieurs souvenirs du drame original. D'ailleurs le langage en est moins guindé, plus riche et plus ample que celui de la plu-

plupart des poèmes d'opéra. Par exemple, on a loué et avec raison, la vigueur et la coupe dramatique de ce dialogue du deuxième acte :

LADY MACBETH

Où vas-tu ?

MACBETH

Laisse-moi !

LADY MACBETH

D'où naît ce trouble extrême ?

(le beffroi sonne minuit ; ils écoutent en silence),

Entends-tu cette heure fatale ?

Tout dort... l'instant qu'elle signale

Peut tout changer, tout arrêter...

..... donne-moi ce poignard

(Elle court à l'appartement du roi dont elle ouvre la porte, et d'où sort une faible clarté)

MACBETH

Que fais-tu ?

LADY MACBETH *(du seuil jette un regard dans l'intérieur et revient éperdue en criant)*

Je ne puis... L'aspect de ce vieillard
Son front, ses cheveux blancs, m'ont rappelé mon père.

A la lecture cette scène peut passer, ce qui est plus qu'on ne saurait dire de certains autres livrets. Mais il n'est guère possible qu'un pareil dialogue rapide, entravé et retardé par la musique ait pu faire le même effet qu'à la lecture. Quoi qu'il en soit, cette œuvre ne fut pas chaleureusement accueillie à Paris. Peu après, le compositeur Chélaré se rendit comme *Kapellmeister* à Munich où son *Macbeth* eut un succès considérable. En 1832, trois mois après le *Roméo* de Vaccaï qu'il avait précédé de deux mois à Paris, il fut donné à Londres par une troupe allemande dirigée par Chélaré lui-même ; à cette occasion pourtant, tous les autres ouvrages furent

éclipsés par *Fidélio* qu'on donnait pour la première fois en Angleterre.

Il n'existe pas de témoignages pour prouver que Rouget de Lisle s'intéressât à Shakespeare dans sa jeunesse. Mais selon un de ses biographes, il fréquentait plus tard les salons littéraires de deux amies parisiennes ; la date n'est pas précisée, mais elle est probablement antérieure à son dernier séjour à Paris datant de 1820, après la vente du domaine paternel à Montaigu. C'est là, dans ce milieu à prétentions cosmopolites où les écrivains étrangers étaient tenus en grand honneur, que Rouget de Lisle se serait avisé de choisir *Macbeth* et *Othello* comme sujets d'opéra². Le premier fut écrit pendant que l'auteur de la *Marseillaise*, méconnu et presque oublié, traînait dans le Quartier Latin au milieu de la misère la plus pitoyable, une existence précaire comme copiste de musique. Inscrit aux registres de l'Opéra le 3 mars 1824 sous le nom de M. Hix, le livret ne fut reçu que le 17³. Après un délai de plus d'un an, retard dû en partie aux préparatifs du sacre de Charles X, le jury littéraire prononce son jugement (le 8 mai 1825). Il trouve que *Macbeth* a un genre de mérite plus fort qu'un *Alexandre à Babylone* et l'*Idoménée* de Mozart qui furent examinés en même temps, mais objecte que cet intérêt est fondé exclusivement sur la terreur. Il doute fort d'ailleurs qu'une femme qui se poignarde, et un homme qu'on entraîne au supplice soient un spectacle goûté à l'Opéra.

2. « Là, (c'est-à-dire dans le salon de M^{me} Tastu) pas plus que chez M^{me} Voïart point de système exclusif, mais... une sorte d'éclectisme.... Ainsi Dante, qui inspirait à M^{me} Tastu l'un de ses plus beaux chants ; Shakespeare, à qui Rouget de Lisle empruntait les sujets de ses opéras d'*Othello* et de *Macbeth*, Goethe et Schiller, si bien traduits par M^{me} Voïart ; Milton, et parmi les contemporains, Walter Scott et lord Byron, recevaient le tribut d'admiration qu'ils méritaient, sans qu'on leur sacrifiât Corneille, Molière, Racine, La Fontaine, ni aucun de nos bons écrivains ». (J. B. Gindre de Nancy : *Notice nécrologique sur Mme Elise Voïart, comprenant des détails relatifs à Rouget de Lisle*, Nancy, 1869, p. 7).

Dans un poème intitulé *Shakespeare*, qui fait partie de son recueil de poésies (deuxième édition, Paris, 1827, p. 296), Madame Tastu a fait passer des fragments de *Jules César*, *Roméo*, du *Songe d'une nuit d'été* et du *Roi Lear*. Ces derniers sont cités par Charles Magnin dans ses *Causeries et Méditations historiques et littéraires*, Paris, 1843, t. II, p. 167.

3. Archives nationales, -0³ 1724.

La suite prouva que ces craintes furent bien justifiées. Un autre rapport sans date, mais antérieur au sacre, avait fait observer que la mise en scène de *Macbeth* offrait plus de facilité et entraînait des frais moins élevés que les deux autres ouvrages. Ce furent peut-être ces dernières considérations qui tranchèrent la question, car enfin, après la réception provisoire de la partition de Chélaré (août 1825), l'œuvre fut montée deux ans plus tard. Ce livret n'a donc rien à voir avec la traduction de *Macbeth* par Bruguière de Sorsum parue en 1826 et encore moins avec les représentations des comédiens anglais l'année suivante.

Macbeth eut le malheur de paraître à un mauvais moment. Le *Siège de Corinthe* et le *Moïse* de Rossini venaient d'inaugurer une nouvelle époque à l'Opéra. Le *Globe*, non sans ironie, loua l'administration d'avoir accueilli *Macbeth*, dont les auteurs, dit-il, par un retour momentané vers le vieux système, avaient rendu un service important au théâtre ; car en mettant le sceau à l'heureuse révolution opérée par la musique de Rossini, ils en faisaient sentir le bienfait. « Si l'on voulait procéder par contraste, il n'était guère possible d'en trouver un plus tranché et qui fît mieux son effet ». La tragédie lyrique de *Macbeth* selon le même critique, remplissait toutes les conditions du genre : « c'est un continuel assaut de médiocrité entre les vers et la musique ». Le seul morceau qui eût figure musicale était le trio des sorcières⁴ — ce trio en effet enleva les suffrages du public — mais à part cela, « pas le moindre effet saillant, la moindre idée neuve, le moindre trait de création et d'entraînement : c'est une succession d'accords péniblement combinés et laborieusement enchaînés ». Après cette attaque on ne s'étonne plus de trouver le livret critiqué avec une égale

4. *Le Globe*, 5 juillet 1827.

L'année précédente, 28 février 1826, le même journal, à propos d'une reprise de *Macbeth* de Ducis avait fait observer que les critiques français regardaient la partie mythologique de cette œuvre comme grossière et indigne ; « leur délicatesse s'effraie des apparitions et des conjurations des sorcières ; ils trouvent cela burlesque ». Mais il convient en même temps que sans ces ressorts la pièce devient absurde.

sévérité. En particulier le feuilletoniste conseille sagement aux futurs librettistes de *Macbeth* de ne pas amener la scène du somnambulisme avant la découverte du crime.

Le *Moniteur Universel* déclare que le poème n'est qu'un coup d'essai dans le genre théâtral, mais y reconnaît une marche naturelle, une action intelligible, et surtout un ballet charmant. La scène du somnambulisme, selon cet excellent critique témoigne d'une entente de la scène digne d'éloges. Mais l'œuvre est trop longue, elle « exige impérieusement des sacrifices, d'autant plus que de sa nature, il doit être suivi d'un ballet qui fasse disparaître de trop sombres idées »⁵. Quant à plusieurs autres suggestions généreusement offertes, la pièce ne se maintint assez longtemps pour en profiter. Le *Courrier des Théâtres*, tout en se montrant assez favorable pour la musique, constate d'autre part que « son auteur anonyme témoigne à chaque scène du peu d'expérience qu'il a du théâtre »⁶. La pièce de Ducis était défectueuse grâce à « une action, une donnée que repoussent nos idées, nos mœurs, nos usages, nos convenances scéniques. Dans le nouvel opéra il y a trop peu d'action. Le premier acte traîne, le second languit, et le troisième est à peu près nul. En outre il finit mal ; le spectateur est au dénouement qu'il attend encore quelque chose ». Cette dernière critique semblerait d'abord assez juste. A vrai dire, le dénouement est brusqué ; la pièce manque de quelque chose pour l'arrondir et la terminer d'une manière plus satisfaisante. Mais ce n'était pas là ce que souhaitait le *Courrier*.

« A l'Opéra il n'est pas permis de terminer une pièce sans quelque spectacle. Ici il était facile d'évoquer, d'amener l'ombre de Duncan, et de tirer de ce tableau une leçon de morale en même temps qu'une fin d'éclat ».

Il est fort piquant de voir ce journal réclamer pour un opéra sur *Macbeth* des détails qu'il proscrivait abso-

5. 1^{er} juillet 1827.

6. même date.

lument d'une tragédie sur le même sujet. Evidemment les convenances théâtrales à l'Opéra et au Théâtre Français ne sont pas du tout les mêmes. La seule chose qui intéressait le *Corsaire* était les ballets réalisés par Gardel. « Selon nous, parmi les quatre noms d'auteur, qui ont concouru à la mise en scène de cet opéra, celui de M. Gardel devait être proclamé le premier »⁷. Tout en relevant avec une mention spéciale un combat de cavaliers simulé, il félicite l'administration de l'Opéra d'avoir secoué « cette morgue vaniteuse qui lui avait fait toujours craindre une comparaison avec les théâtres des boulevards ». En effet l'apparition des sorcières enveloppées de flammes, pour ne citer qu'un exemple, pourrait très bien avoir été inspirée de la mise en scène « sensationnelle » des mélodrames du boulevard du Crime.

Le *Moniteur* avait déclaré qu'à l'exception du dénouement, le librettiste avait suivi à peu près la marche de la tragédie de Ducis. Tandis qu'en somme cet avis n'est pas tout à fait exact, le *Macbeth* de Rouget de Lisle offre plusieurs traits qui accusent une connaissance de cette tragédie. Dans celle-ci, pas plus que dans Shakespeare, il n'est nullement question d'amour, et un opéra sans amour — cela ne se fait pas. C'est là, à n'en pas douter, la raison pour laquelle on a imaginé une fille au roi Duncan. Bien que cette idée relève de l'imagination du poète lui-même, le personnage de Douglas, qui par son mariage avec Moïna deviendra l'héritier légitime de la couronne d'Ecosse, semble être une métamorphose discrète du Glamis de Ducis. Il ne faut pas oublier que

7. 1^{er} juillet 1827. En comptant quatre noms, l'auteur de cet article pense sans doute aux deux noms qui seuls figurent sur le livret imprimé, savoir, Chélard pour la musique, Gardel pour la chorégraphie ; ensuite à M.... (lisez Rouget de Lisle) pour les poème, et enfin à un prétendu Charles Hix, (ou Auguste Hix, selon les autres). A ce propos Théodore Muret écrit : « Craignant probablement que malgré son chant royaliste de 1814, [Dieu conserve le Roi, écrit à la première restauration de Louis XVIII], la *Marseillaise* ne lui fût une mauvaise recommandation, il fit présenter *Macbeth* par un de ses amis M. Charles Hix, attaché au Ministère de l'Intérieur ». (*Histoire par le théâtre*, Paris, 1869, t. 1, p. 293).

M. Julien Tiersot pense que cet Hix (x) ne serait qu'un nom purement imaginaire destiné tout simplement à couvrir l'anonymat du poète, (*op. cit.*, p. 274).

le Duncan de la tragédie française a en effet un fils, mais il le croit mort, tandis que Glamis, premier prince du sang est déjà signalé comme successeur au titre du roi. D'ailleurs la troupe de montagnards que Ducis introduit au château d'Inverness, forme un chœur bien commode. La présence de la sorcière Iphyc-tonne dans le palais explique peut-être pourquoi Macbeth est chassé de la chambre du meurtre par les sorcières qui avaient paru au premier acte de l'opéra. On pourrait même se demander si le « Nolfock » de Ducis, dont on parle à deux ou trois reprises dans sa pièce, a donné son nom à la dame d'honneur de Moïna.

D'autre part certains passages du livret prouvent que, sans aucun doute, Rouget de Lisle connaissait une version beaucoup plus fidèle que celle de Ducis : la scène déjà citée par exemple, surtout le vers où Lady Macbeth parle de la ressemblance du roi endormi avec son propre père — trait magistral de l'original que Ducis ne se serait guère avisé de reproduire. Malgré cela, le même *Moniteur* avait reproché à l'auteur de ne pas avoir emprunté certaines scènes de la tragédie anglaise — l'apparition de l'ombre de Banquo dans la salle du festin par exemple. Evidemment il était impossible de faire tout rentrer dans le cadre d'un opéra, mais il est incontestable que Rouget de Lisle avait une connaissance beaucoup plus profonde de la pièce de *Macbeth*, que celle qu'il eût pu avoir à la simple lecture de l'adaptation de Ducis, ou à sa représentation.

Si un arrangement par Ducis est pour quelque chose dans le *Macbeth* de Rouget de Lisle, il n'en est nullement ainsi pour son *Othello*⁸. Pourtant, il faut y voir peut-être un reste des scrupules que ressentait Ducis à montrer sur la scène un caractère aussi scélérat que celui d'Iago, car dans cette version, celui-ci est remplacé par une courtisane qui s'appelle Fulvia. Dès la première scène de l'opéra, qui comme celui de Verdi se passe entière-

8. C'est à l'obligeante courtoisie de M. Julien Tiersot qui a fait entrer le manuscrit de cette pièce inédite à la Bibliothèque du Conservatoire que nous devons d'en avoir eu la connaissance.

ment en Chypre, elle rencontre Cassio dont elle était autrefois la maîtresse à Venise. Jalouse et méchante, elle l'accuse d'avoir des rapports amoureux avec Vanina — c'est-à-dire Desdémone. Bien que Cassio s'en défende, Fulvia jure de lui faire payer bien cher les torts qu'elle s'imagine avoir essuyés. Dans un long monologue où Cassio cherche les moyens de prévenir les « noirs attentats » de son ignoble maîtresse, paraît une allusion passagère à un « duel sanglant par l'ivresse entraîné ». Il est interrompu par l'arrivée d'Othello, laquelle amène des chœurs de réjouissance pour célébrer la victoire qu'a remportée le vaillant More sur les Turcs. Vanina, déjà arrivée à Chypre, va à la rencontre de son époux qui paraît bientôt sur un navire magnifiquement pavoisé. D'abord tout transporté de joie en retrouvant son épouse, Othello aperçoit enfin Montano ainsi que Cassio, dont les « noirs chagrins » ne lui échappent point. Un héraut annonce des fêtes de réjouissance générale ; des chœurs, des danses populaires et une scène bacchanale terminent l'acte.

Cassio, paraît-il, a déjà fait des démarches auprès de Vanina, car au deuxième acte, il l'attend avec angoisse dans les jardins du palais. Vanina le rassure ; il tombe à ses genoux et lui baise les mains avec transport. Dans cette attitude il est surpris, sans s'en douter, par Fulvia qui encore une fois jure solennellement sa perte. Dans un monologue qui rappelle certains traits de sa défense devant le Sénat, Othello se laisse aller à la joie de posséder comme femme la douce Desdémone :

En lui contant mes travaux, mes malheurs,
J'obtins l'accès de cette âme naïve ;
Ma voix tenait son oreille captive ;
Plus d'une fois je vis couler des larmes.

De mes moindres succès elle se montrait fière,
Elle accueillit mes vœux en rougissant d'émoi...

Fulvia entrée en même temps que Vanina, mais sans être vue, écoute attentivement pendant que celle-ci intercède auprès de son mari en faveur de Cassio. Avec

un simple « Rassurez-vous tous deux » Othello passe outre, et prie Vanina d'accepter comme gage de son amour un voile qu'il porte passé autour de son cou. Il joint à ce présent un récit assez ennuyeux de ses qualités magiques. Les deux époux partis, Fulvia sort de sa cachette, s'empare avec un cri de joie du voile que Vanina a laissé complaisamment sur un banc, et s'enfuit.

Ce n'est qu'au troisième acte que nous voyons Othello prendre connaissance de l'offense de Cassio, qu'il a apprise par l'intermédiaire de Montano. Cassio est congédié sur cette plate imitation des paroles originales :

Cassio, je vous aime.....

... partez, retournez à Venise,

Sous mes drapeaux vous ne pouvez servir.

Mais tout de suite vaincu par les instances de Vanina, Othello rappelle son lieutenant, lui pardonne complètement, et encore :

Le soleil dans les flots déjà se précipite,

Avec la nuit les fêtes vont s'ouvrir ;

Vanina doit les embellir,

Cassio, sois son chevalier !

A la scène suivante, Rouget de Lisle a une trouvaille singulière : Fulvia, que les indications scéniques désignent comme « une femme mystérieuse, entièrement couverte d'un voile », vient dire à Othello que sa femme le trompe comme elle avait trompé son père. Elle se fait passer pour le principal personnage de l'histoire du fameux voile :

Respecte en moi celle qu'aima ta mère,

Qui du voile enchanté la fit dépositaire.

Les premiers accès de jalousie s'emparent du cœur d'Othello :

Adieu, contentement de l'âme,

Adieu, bonheur, adieu repos ;

Et toi pure, céleste flamme,

Qui brûles au cœur des héros ;

Couvert d'une noble poussière,
Je ne verrai plus dans les airs,
Flotter la royale bannière.

Les fêtes qu'avaient ordonnées Othello paraissent sous la forme d'un ballet. Dans une pantomime, un enfant déguisé en berger Pâris offre à Vanina une pomme de diamants qu'elle passe à Cassio. Pendant la danse, Othello ne cesse de regarder sa femme ; il s'approche pour la voir de plus près. « Sa physionomie se calme peu à peu ; une expression de bonheur et de joie y remplace celle du trouble ». Mais voici qu'au milieu d'un groupe de danseuses, Fulvia entre masquée et parée du voile d'Othello. Elle l'a eu de Cassio, dit-elle. Il suffit de la répétition de ses paroles de tantôt. « Elle a trompé son père », pour réveiller tous les soupçons endormis dans le cœur d'Othello ; il tombe évanoui. Revenu à lui il fait à Vanina une scène de jalousie assez mesquine qui termine le quatrième acte. A la dernière scène, Vanina accablée de douloureux pressentiments, cite d'une manière distraite le vers « Chantez le saule et sa douce verdure », et raconte à Emilia l'histoire de la mauresse Barbara. Ensuite viennent les vers de Le Tourneur :

Au pied d'un saule, assise tous les jours⁹.

Restée seule, Vanina s'assied près de son lit sur lequel elle s'appuie et s'endort. « L'orchestre peint son sommeil par une symphonie insensiblement décroissante ». Les

9. Une note en marge de la copie du manuscrit autographe dit : Traduction de Le Tourneur ; je supprime un couplet [le troisième] qui, je crois, ferait longueur à la scène ». La note suivante a été biffée : (il y a d'abord quelques mots illisibles). «... on conserve l'air de J.-Jacques ; il est charmant, parfaitement en situation, ne fût-ce que par son air de (mot illisible). J'ai vu Dussek pleurer en l'entendant chanter à M^{me} Barbier Valbonne chez M^{me} Sophie Gaïl ; et puis c'est un hommage à rendre à Rousseau, considération qui ne saurait être indifférente à tout compositeur qui ne sera pas simplement un faiseur de notes. Harmonie simple, vaporeuse (?) : flûtes, cor anglais, bassons etc.. » Dans le manuscrit autographe, l'auteur a eu soin de laisser une lacune à cet endroit. En marge, on lit : « Traduction de Le Tourneur, musique de J.-Jacques ». M^{me} Sophie Gaïl, ainsi que Pleyel, comptait parmi les amis musiciens de Rouget de Lisle lui-même.

paroles d'Othello qui entre déjà résolu à tuer sa femme, reproduisent tant bien que mal le sentiment du monologue de Shakespeare. Ce n'est qu'après lui avoir dit que son amant Cassio est mort, que le More s'avise de demander à son épouse le malheureux voile qui a causé sa perte. Pendant qu'elle reste tout interdite, il la renverse et l'étouffe en lui pressant un oreiller sur la bouche. Tout à la fin le librettiste a fait des erreurs lamentables en amenant des incidents qui sont tout à fait étrangers à la pièce. Par exemple les cris de « Cassio, Cassio » entendus derrière les rideaux fermés, ne sont pas du tout dans le caractère de Desdémone. Ensuite Fulvia accourt éplorée et accuse carrément Othello d'avoir immolé son amant à ses transports jaloux : il s'en faut de bien peu qu'Othello, à l'instar d'Iago qui tire son épée contre Emilia, ne la tue de sa propre main. La courtisane emmenée, le More se frappe lui-même et tombe entre les bras de Montano.

Un *Othello* sans Iago ! Autant vaut un *Hamlet* sans le prince de Danemark ! C'est peut-être le personnage secondaire de Bianca qui a inspiré à Rouget de Lisle cette idée bizarre de remplacer Iago par une femme. Selon un critique assez indulgent cette courtisane « ajoute à l'intérêt de l'action, et a le double mérite d'être prise dans la nature et les mœurs de l'ancienne société vénitienne »¹⁰. Evidemment sans elle l'action de la pièce deviendrait nulle ; mais quand on connaît la puissance du caractère scélérat d'Iago, cette substitution n'offre qu'un bien léger dédommagement.

Un intérêt particulier, et non le moins considérable, s'attache à cette pièce par le fait que Berlioz faillit en devenir le musicien. Emu sans doute par le compliment que lui avait fait ce compositeur en mettant en musique et à grand orchestre la *Marseillaise* qui lui avait valu une si grande renommée, le malheureux Rouget de Lisle avait écrit à Berlioz pour lui demander rendez-

10. Félix Deriège : *Le Siècle*, 26 mai 1848. Les autres détails sur la pièce donnés dans cet article sont assez insignifiants.

vous, afin de pouvoir lui faire deux ou trois propositions. Cette lettre était du 20 décembre 1830¹¹; en ce moment Berlioz était à la veille de son départ pour l'Italie comme prix de Rome. Il fut donc obligé de s'excuser auprès du poète et de remettre l'entretien à son retour en France. Cette rencontre pourtant n'eut jamais lieu. Du reste, étant donné la haine presque farouche que vouait Berlioz aux « arrangeurs » de toute espèce, et aux mutilateurs de Shakespeare en particulier, — ces « drôles à fesser en public » — nous doutons fort qu'il eût toléré un seul instant les niaiseries du livret que Rouget de Lisle avait à lui offrir. Le caractère emporté de Berlioz aurait été le premier à flétrir de sarcasmes cette étrange apothéose de Bianca destinée à remplacer le rôle d'Iago. De toute façon, le livret tel qu'il existe aurait certainement eu à subir des changements radicaux. Au point de vue du style et des vers, il a à peu près les mêmes qualités que *Macbeth*; mais un compositeur qui aurait mis en musique un livret en cinq actes, où de petits incidents qui pourraient très bien passer dans une pièce ordinaire sont longuement développés, aurait produit une œuvre touffue d'une longueur démesurée. Même si cette œuvre eût été composée elle aurait eu à lutter contre le prestige énorme de l'opéra de Rossini : ce qui, à en juger d'après ce que nous savons de la popularité de cet ouvrage, aurait été un obstacle insurmontable.

Parmi ceux qui furent bouleversés par les représentations shakespeariennes à l'Odéon en 1827, nul

11. *Mémoires*, t. 1, pp. 158-159.

Les arguments que profère l'auteur de l'article dans le *Siècle* pour faire remonter la composition d'*Othello* jusqu'avant la fin de la République sont tout à fait invraisemblables. Se basant sur l'incident du berger Pâris, il prétend que Rouget de Lisle écrivit ce livret « sans doute pour célébrer les victoires de Napoléon en Orient ». Il semble beaucoup plus probable que le livret fut écrit après son *Macbeth* de 1827. La date de la lettre de Rouget de Lisle appuierait cette supposition.

Nous croyons également que cet auteur exagère quand il prétend que « des notes marginales prouvent que les musiciens et les chorégraphes de l'Opéra travaillèrent sur ce libretto ». Sauf les notes que nous avons citées, ces indications se réduisent à très peu de chose : des remarques comme « à régler avec le chorégraphe » etc... rien de plus.

ne le fut plus profondément que le jeune Berlioz. Pour lui ce furent du même coup la révélation de Shakespeare et les commencements de son amour extravagant pour la prestigieuse interprète d'Ophélie et Juliette. La suite était l'union, peu heureuse d'ailleurs, du musicien et d'Harriet Smithson, consommée à l'ambassade britannique au mois d'octobre 1833, et la composition de *Roméo et Juliette*, symphonie dramatique avec chœurs exécutée pour la première fois à la salle du Conservatoire le 24 novembre 1839.

Bien que Berlioz ne fût pas musicien lettré ou instruit dans le sens où l'étaient Mendelssohn et Schumann, il y a peu de compositeurs qui aient puisé plus d'inspiration dans la littérature. Outre son ouverture du *Roi Lear* et les morceaux écrits sur *Hamlet* et la *Tempête*, Berlioz a composé sur les poèmes de Thomas Moore et de Byron ; tandis que les *Troyens* s'inspirent de Virgile, *Rob-Roy* et *Waverley* de sir Walter Scott, et la *Damnation de Faust* de Goethe. Même la fougueuse *Symphonie fantastique* fut écrite, de l'aveu de Berlioz lui-même, sous cette même inspiration. Si la culture littéraire de Berlioz était celle d'un amateur, elle ne manquait certes pas d'enthousiasme. Il n'est pas malaisé de comprendre qu'il se soit écrié dans ses *Mémoires* :

« O Goethe, ô Shakespeare ! explicateurs de ma vie »

Selon Auguste Barbier, Berlioz pensait déjà à mettre *Roméo et Juliette* en musique lors de son séjour en Italie. « Je l'ai connu à la Villa Médicis en 1832, écrit Barbier, à l'époque de son séjour à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France. Il pensait déjà à traduire en musique le *Roméo et Juliette* de Shakespeare, et il me proposa de lui en écrire le libretto. Ayant d'autres choses en tête, je ne pus donner suite à sa demande »¹². Est-ce que Berlioz pensait à faire un opéra sur *Roméo* qui fût voir, sous la lumière crue de la comparaison, l'insuffisance de celui de Bellini qu'il avait vu récemment à

12. *Souvenirs personnels et silhouettes contemporaines*, Paris, 1883, p. 230.

Florence ? Barbier ne le dit pas. Toujours est-il qu'il devait s'écouler encore sept ans avant que le projet de Berlioz se réalisât — et alors ce ne fut pas sous la forme d'un opéra mais sous celle d'une symphonie dramatique.

Le véritable librettiste de *Roméo et Juliette*, le charmant poète mondain Emile Deschamps, avait eu des relations directes avec Berlioz dès 1833, époque où celui-ci habitait la rue du Mont-Cenis à Montmartre. C'était là que le compositeur convoquait ses amis Legouvé, Vigny, les frères Deschamps, Hiller, Liszt et Chopin pour causer art, théâtre, poésie et musique. Il existe une lettre de Berlioz à Deschamps écrite au mois de mars 1834, mais il n'y est pas encore question de *Roméo*. Une quinzaine de jours plus tard, il écrivait à Humbert Ferrand qu'il était à terminer la symphonie avec alto principal que lui avait demandée Paganini. On sait qu'en 1832, ce virtuose du violon avait prié Berlioz de lui écrire quelque chose qui fît valoir la merveilleuse sonorité d'un bel alto qu'il possédait. Il résulta de cette proposition la symphonie *Harold en Italie* inspirée de *Childe Harold*, où la sonorité sombre et voilée de l'alto est censée traduire le spleen du héros byronien. Elle fut exécutée pour la première fois le 23 novembre 1834 ; mais quatre ans s'écoulèrent avant que Paganini trouvât l'occasion de se faire entendre dans la partie principale (le 16 décembre 1838). Le grand artiste en fut tellement ravi qu'il envoya au compositeur une lettre d'affectueux remerciements à laquelle il joignit la somme fort acceptable de 20.000 francs. C'était ce magnifique présent qui était la cause occasionnelle de la composition de *Roméo et Juliette*. Profondément touché de ce geste généreux, Berlioz résolut, dit-il « de composer une maîtresse œuvre, sur un plan imposant, une œuvre grandiose, passionnée, pleine aussi de fantaisie, digne enfin d'être dédiée à l'artiste à qui je dois tant »¹³. Entre temps Paganini, dont la santé empirait, fut

13. *Mémoires*, t. I, p. 340. Voir la lettre à Paganini du 18 décembre 1838, (qui fut reproduite dans la *Gazette musicale*), et celle du 20 adressée à sa sœur.

obligé de se retirer à Nice, qu'il ne devait plus quitter. Berlioz ne manqua pas de demander des conseils au violiniste qui pourtant lui répondit que Berlioz lui-même savait mieux que personne ce qui lui convenait. « Enfin, raconte le compositeur, après une assez longue indécision, je m'arrêtai à l'idée d'une symphonie avec chœurs dont le drame de Shakespeare *Roméo et Juliette* serait le sujet sublime et toujours nouveau. J'écrivis en prose tout le texte destiné au chant entre les morceaux de musique instrumentale, Emile Deschamps, avec sa charmante obligeance ordinaire et sa facilité extraordinaire, le mit en vers, et je commençai ». Pendant sept mois¹⁴ il travailla sans relâche et dans le plus grand contentement. « De quelle ardente vie je vécus pendant ce temps-là ! Avec quelle vigueur je nageai sur cette grande mer de poésie caressé par la folle brise de la fantaisie sous les chauds rayons de ce soleil d'amour qu'aluma Shakespeare, et me croyant la force d'arriver à l'île merveilleuse où s'élève le temple de l'art pur ! » C'est un Berlioz bien différent du jeune romantique écervelé qui, sous l'influence enivrante de miss Smithson admirée de loin et pas encore devenue sa femme, avait été coupable de tant d'extravagances invraisemblables en 1827.

Cette sérénité relative explique peut-être pourquoi il s'entendit si bien à cette occasion avec le charmant Emile Deschamps, qui mit complaisamment en vers ce que Berlioz, à l'instar de Verdi, avait esquissé en prose. A première vue le caractère vigoureux et emporté du compositeur ne semble guère fait pour s'accorder avec le caractère doux et élégant de ce « poète dameret ». Celui-ci en effet quelques années auparavant, et à propos de *Roméo et Juliette* même, avait fait preuve de plus de complaisance que n'en possédait Berlioz, pour faire face à une grosse déception provoquée par des circonstances qu'il convient d'exposer brièvement.

Dilettante du cosmopolitisme littéraire s'il en fut,

14. M. Tiersot note que la symphonie commencée le 24 janvier 1839 a été terminée le 8 septembre suivant. La première mention de l'œuvre nouvelle par Berlioz lui-même se trouve dans une lettre à Liszt du 22 janvier.

Deschamps avait en 1828 publié ses *Etudes françaises et étrangères*, dont la préface, a-t-on prétendu, est d'une importance aussi grande pour la poésie que le fut celle de *Cromwell* pour le théâtre. Il y est souvent question de Shakespeare, avec qui Deschamps avait déjà une connaissance assez étroite. Dès 1826 il avait pensé à faire jouer une pièce shakespearienne sur la scène française. Il choisit *Roméo et Juliette*, non comme défi aux classiques, car Deschamps ne fut jamais un romantique outré, mais parce que cette pièce, comme *Othello*, avait « tout l'intérêt des tragédies romanesques de Voltaire, avec beaucoup plus de nature et par conséquent beaucoup plus de poésie »¹⁵. *Roméo* donc devait être présenté aux Français sous le patronage de pour ainsi dire, Voltaire. En 1826 son enthousiasme pour Shakespeare l'amenait à faire « marcher de front » les deux traductions de *Macbeth* et *Roméo et Juliette*. Quand il eut achevé en partie les trois premiers actes de cette dernière pièce, Alfred de Vigny, s'associant à son entreprise, en traduisit les deux derniers. L'ouvrage terminé fut lu au mois d'avril 1828 au comité de lecture de la Comédie Française, et reçu par acclamation — « ce que le nom et le talent de mon collaborateur expliquaient suffisamment », dira modestement le poète plus tard¹⁵. Mais certaines difficultés se présentèrent : M^{lle} Mars par exemple disait n'être pas assez jeune pour jouer Juliette — objection assez inattendue de la part d'une actrice — et l'étude de la pièce fut remise. L'année suivante, malgré le droit de priorité de *Roméo et Juliette*, le *More de Venise* d'Alfred de Vigny fut reçu et joué. Deschamps fit de vains efforts pour faire jouer le malheureux *Roméo* ; mais Vigny qui avait remporté un succès avec son *More*, n'était plus intéressé au sort de la pièce. Quand Deschamps publia enfin son *Roméo* en 1844, c'était une traduction entièrement refaite par lui seul¹⁶. Deux ans seulement

15. Préface de *Macbeth*, (*Œuvres complètes*, t. v).

16. Des fragments de la traduction de Vigny ont été publiés par M. Baldensperger dans son édition des *Œuvres complètes, Théâtre*, t. 1., Paris, 1926, pp. 269 et suivantes.

avant sa collaboration avec Berlioz, Alexandre Dumas qui venait de faire entrer à la Comédie Française une jeune actrice qui plus tard devait devenir sa femme, écrivit à Deschamps pour lui dire qu'il pensait avoir arrangé enfin la mise en scène de son *Roméo*. Selon ce projet, la jeune Ida Ferrier aurait joué le rôle de Juliette, mais il n'aboutit à rien non plus.

Après une telle mésaventure, on comprend facilement que Deschamps ait accepté volontiers de versifier le livret de Berlioz. Il aurait pu se consoler de la pensée que cette collaboration a plus contribué à sa renommée que ne l'auraient fait quelques représentations de son *Roméo* à lui. Etant donné qu'il travaillait pour un compositeur qui était essentiellement un compositeur de musique dramatique, quelques détails de sa traduction de *Roméo et Juliette* valent la peine d'être remarqués. M. Henri Girard relève l'importance qu'accorde Deschamps à la mise en scène. « C'est ainsi qu'il conçoit avant tout le drame de *Roméo et Juliette* comme un beau spectacle d'opéra. Les yeux du spectateur seront enchantés par la variété des décors, le nombre et la diversité des figurants... Deschamps, futur collaborateur de Meyerbeer veut du spectacle dans le drame comme à l'opéra »¹⁷. Il aurait été sans doute beaucoup plus heureux d'écrire un livret d'opéra¹⁸ pour Berlioz que les quelques strophes qu'il fallait pour une symphonie dramatique.

Voyons maintenant quels épisodes le compositeur a choisis dans la tragédie de Shakespeare. Dans l'introduction (*Combats, Tumulte, Intervention du Prince*), Berlioz a cherché à traduire en musique descriptive la première scène de la pièce où les Capulets et les Montagues en viennent aux mains. La rixe est figurée par

17. *Un bourgeois dilettante*, pp. 143-144.

18. Dans une lettre de 1839, mais sans date précise que cite M. Girard, Berlioz écrit à propos du livret de *Roméo* : « Mon cher Deschamps : C'est excellent, charmant. La musique va à merveille là-dessus. Mon Dieu ! quel bonheur de composer avec vous !... »

Quand ferons-nous un opéra ensemble ? Les théâtres ne manquent pas, car à l'heure qu'il est, ils me sont tous ouverts... En attendant, vivent Roméo et Juliette !!! Occupons-nous d'eux. (*Ibid.* p. 83).

une fugue vigoureuse, l'intervention du prince par un large récitatif aux cuivres. Le prologue vocal qui suit est destiné à préparer l'entrée des voix dans le finale et à annoncer en résumé les morceaux symphoniques qui vont suivre. La deuxième partie contient les trois morceaux les plus célèbres de l'ouvrage. *Roméo seul*, la *Nuit sereine*, et la *Reine Mab ou la Fée des songes*. Le premier figure la tristesse de Roméo, les bruits de la fête chez Capulet; le deuxième les jeunes Capulets sortant du bal (chœur d'hommes invisible), et le silence du jardin désert. La superbe scène d'amour qui termine ce morceau était la composition favorite de l'auteur. Le scherzo de la reine Mab a été déjà traité dans le prologue sous une forme vocale. Il est presque impossible de rien imaginer de plus délicat, de plus sautillant, de plus aérien, de plus insaisissable que cette page magistrale.¹⁹ Nulle part chez Berlioz la maîtrise des sonorités diverses de l'orchestre n'est plus évidente.

A la troisième partie les chœurs reparaissent pour chanter le convoi funèbre de Juliette. On peut noter en passant que Deschamps, qui évidemment ne se doutait pas que ce chœur n'était pas du Shakespeare authentique, l'a fait rentrer dans sa traduction de *Roméo et Juliette*. Ensuite dans le morceau *Roméo au tombeau des Capulets*, l'orchestre est chargé d'interpréter l'invocation de Roméo, le réveil de Juliette, la joie délirante des deux amants, leur désespoir et leur mort.²⁰ Au finale, la foule

19. Berlioz raconte (*Mémoires*, I, 212), que lors de son séjour à Rome, il avait parlé d'un scherzo de la reine Mab avec Mendelssohn; « Je me repentis aussitôt de lui en avoir donné l'idée, dit-il. Je craignis ensuite pendant plusieurs années d'apprendre qu'il avait traité ce sujet. Il eût sans doute ainsi rendu impossible ou du moins fort imprudente la double tentative que j'ai faite dans ma symphonie de *Roméo et Juliette*. Heureusement pour moi, il n'y songea pas ». Si le scherzo, et non seulement l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, eût été écrit avant 1832, Berlioz aurait eu des raisons encore plus légitimes de s'inquiéter.

20. Berlioz fit précéder cette page des lignes suivantes devenues depuis si célèbres : « Le public n'a point d'imagination; les morceaux qui s'adressent seulement à l'imagination n'ont donc point de public. La scène instrumentale suivante est dans ce cas, et je pense qu'il faut la supprimer toutes les fois que cette symphonie ne sera pas exécutée devant un auditoire d'élite, auquel le cinquième acte de Shakespeare avec le dénouement de Garrick est extrêmement familier, et dont le sentiment poétique est très élevé ».

accourt au cimetière. Elle est divisée en deux chœurs hostiles. Grâce à l'intervention du père Laurence qui joue un peu le rôle d'un narrateur de tragédie, les deux familles apprennent comment le saint père avait vu dans le mariage de Roméo et Juliette le moyen d'éteindre les anciennes inimitiés qui divisaient les deux maisons rivales. Les cris de haine et de vengeance qui s'élèvent de part et d'autre se changent bientôt en lamentations d'attendrissement. La symphonie s'achève par un serment d'amitié chanté par les deux chœurs réunis :

... Nous jurons
D'éteindre enfin tous nos ressentiments.
Amis, amis, pour toujours !

Au rebours des symphonies de Mozart et de Beethoven (sans en excepter la Pastorale), celle de Berlioz ne se suffit pas à elle-même. Pour bien l'apprécier il faut avoir présentes à l'esprit les péripéties de la pièce de Shakespeare. Elle en résume, en effet, les parties essentielles ; mais si l'auditeur ne connaît pas Shakespeare la symphonie ne risque-t-elle pas de devenir en partie inintelligible ? C'est pour prévenir ce danger que Berlioz a fait des chœurs une partie intégrante de l'ouvrage. « Si le chant y figure presque dès le début, dit-il dans la préface de la partition, c'est afin de préparer l'esprit de l'auditeur aux scènes dramatiques dont les sentiments et les passions doivent être exprimés par l'orchestre ». A l'exemple de Shakespeare lui-même les deux auteurs ont écrit un prologue qui expose brièvement l'action de la pièce.

D'anciennes haines endormies
Ont surgi comme de l'enfer :
Capulets, Montaigus, deux maisons ennemies,
Dans Vérone ont croisé le fer...

ensuite les strophes :

C'est dire assez qu'elle doit être retranchée quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent. Elle présente, d'ailleurs, au chef d'orchestre qui voudrait la diriger, des difficultés immenses. En conséquence après le *Convoi funèbre de Juliette* on fera un instant de silence et on commencera le *finale*. H. B. ».

Premiers transports que nul n'oublie,
Premiers aveux, premiers serments
De deux amants...

Mais, pourrait bien demander un auditeur d'aujourd'hui, où est le programme de la tristesse de Roméo, de la fête chez les Capulet, de la scène d'amour — les parties les plus goûtées de tout l'ouvrage ? N'y manque-t-il pas quelque chose ? Sous la forme actuelle de la symphonie, oui ; mais autrefois cette lacune n'existait pas. Il y avait en effet, deux prologues ²¹ qui furent chantés aux premières exécutions de l'œuvre à Paris et en Allemagne. Pour qui s'intéresse au rapport de cette symphonie dramatique avec l'action du *Roméo et Juliette* de Shakespeare les vers suivants, supprimés plus tard, ont une importance capitale. Ils s'intercalaient autrefois après le dix-septième vers du prologue actuel (« Excitant la danse et les éclats joyeux ») :

Poussé par un désir que nul péril n'arrête,
Roméo, sous le masque, ose entrer dans la fête,
Parler à Juliette... et voilà que tous deux...
Ils savourent tous deux l'enivrement fatal.
Tybalt, l'ardent neveu des Capulet, s'apprête
A braver Roméo que tant d'amour trahit,
Quand le vieillard, touché par la grâce et par l'âge
Du jeune Montaigu, s'oppose à cet outrage,
Et désarme Tybalt qui, farouche, obéit,
Il sort en frémissant de rage
Le front plus sombre que la nuit.

Mais ce premier prologue aussi s'achevait d'une manière toute différente :

Tels sont d'abord, tels sont les tableaux et les scènes
Que devant vous, cherchant des routes incertaines,
L'orchestre va tenter de traduire en accords.
Puisse votre intérêt soutenir nos efforts.

21. C'est à M. Julien Tiersot que revient la distinction d'avoir fait cette découverte. C'est lui également que nous devons remercier personnellement de nous avoir signalé ses articles consacrés à ce sujet dans le *Ménestrel*, où ils sont malheureusement un peu perdus pour la généralité des amateurs.

Le deuxième prologue se plaçait à la suite du scherzo de la Reine Mab, dont le programme avait été donné dans le scherzo vocal de la première partie de l'ouvrage.

Plus de bal maintenant, plus de scène d'amour !

La fête de la mort commence.

Chez le vieux Capulet le deuil entre à son tour.

Juliette !... elle est morte !... et la foule en démence
S'interroge. — Ecoutez !... Ses sœurs en ce moment,

Blanches à travers les ténèbres,

En murmurant des cantiques funèbres,

S'en vont déposer saintement

La jeune trépassée en son froid monument.

Roméo que personne encore

Dans l'exil n'a pu prévenir,

Croit morte celle qu'il adore ;

Rien ne peut plus le retenir :

Il vole à Vérone... il pénètre

Dans le sombre tombeau qui dévora son cœur,

Et sur le sein glacé dont vivait tout son être

Il boit la mortelle liqueur.

Juliette s'éveille.....

Elle parle ...ô merveille !

Oublieux de sa propre mort,

Roméo, comme dans un rêve,

Pousse un cri déchirant, cri d'extase d'abord

Qu'aussitôt l'agonie achève...

Et Juliette au cœur se frappe sans remords.

Voilà exprimé aussi explicitement que possible le programme du morceau dont Berlioz lui-même conseillait la suppression. Le poète continue :

Un bruit vague et fatal remplit la ville entière.

La foule accourt au cimetière

Appelant : Juliette ! Appelant : Roméo !

Les deux familles ennemies,

Dans les mêmes fureurs si longtemps affermies,

D'un saint moine, devant le lugubre tableau,

Entendent la parole austère,

Et sur les corps, objets d'amour et de douleurs,
Abjurent en ses mains la haine héréditaire
Qui fit verser, hélas! tant de sang et de pleurs.

Le dernier de ces vers sert aujourd'hui de conclusion au seul prologue que le compositeur jugeât bon de conserver. Celui que nous venons de citer était suivi immédiatement du convoi qui commence la troisième partie.

L'ensemble des deux prologues, où l'auteur, disait hardiment Théophile Gautier, a essayé de reproduire « la mélodie et les chœurs de l'ancienne tragédie qui interrompent le cours et l'action pour moraliser sur les événements dont ils sont témoins », résument assez complètement à eux seuls la donnée essentielle de la pièce. La suppression du deuxième nuit donc à la symétrie de l'ensemble et peut en quelque mesure justifier l'épithète d'« exsangue » dont on a qualifié le livret de Deschamps. Mais lorsqu'on regarde de plus près les raisons de cette suppression, elles semblent être impérieusement exigées par des considérations pratiques. L'exécution des deux prologues surajoutés aux numéros que comporte la partition actuelle, entraînerait l'œuvre à une longueur démesurée.

Comme presque tout ce qu'a écrit Berlioz, *Roméo et Juliette* est une œuvre dramatique. Le compositeur a donc beau nous dire que « bien que les voix y soient souvent employées, ce n'est ni un opéra de concert, ni une cantate, mais une symphonie avec chœurs »; car il ajoute tout de suite : « Cette dernière scène de la réconciliation des deux familles est seule du domaine de l'opéra et de l'oratorio²²;... mais elle est trop belle, trop musicale et elle couronne trop bien un ouvrage de la nature de celui-ci, pour que le compositeur ait pu songer à la traiter autrement²³ ».

22. Il va sans dire que Berlioz exagère en disant dans la phrase qui suit, que cette scène « n'a jamais été, depuis le temps de Shakespeare, représentée sur aucun théâtre », à moins qu'il ne songe aux opéras italiens sur ce sujet, ou aux imitations infidèles — musicales ou autres — de la tragédie anglaise.

23. Préface de la partition.

Pour ce qui est de l'originalité du traitement des scènes du balcon et de la mort des amants, passons encore une fois la parole au compositeur lui-même :

« Si dans les scènes célèbres du jardin et du cimetière, le dialogue des deux amants, les *apartés* de Juliette et les élans passionnés de Roméo ne sont pas chantés, si enfin les duos d'amour et de désespoir sont confiés à l'orchestre, les raisons en sont nombreuses et faciles à saisir. C'est d'abord, et ce motif seul suffirait à la justification de l'auteur, parce qu'il s'agit d'une symphonie et non d'un opéra. Ensuite, les duos de cette nature ayant été traités mille fois vocalement, et par les plus grands maîtres, il était prudent autant que curieux de tenter un autre mode d'expression. C'est aussi parce que la sublimité même de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien, qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée, et par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas ».

Emile Deschamps, qui a dû éprouver un dépit bien légitime après l'abandon de son *Roméo et Juliette* en 1828, ne renonça pas de longtemps à l'espoir de voir monter sa pièce. Après avoir composé le livret pour la symphonie de Berlioz, il s'efforça en 1848 de profiter de la renommée du compositeur et de sa musique pour réaliser la représentation de son *Roméo*. Il proposa qu'on exécutât pendant les entr'actes certains morceaux du *Roméo* de Berlioz, qui serviraient ainsi de commentaire au drame représenté. Mais les tentatives que fit Deschamps pour intéresser le compositeur à ce projet demeurèrent vaines. Berlioz ne connaissait que trop bien les difficultés qui s'y opposeraient : frais de répétitions, longueur de l'exécution qui, dirigée par un autre que lui-même, serait un véritable massacre ; « car vous savez aussi bien que moi, dit-il, non sans amertume dans une

lettre écrite de Bade, qu'en musique on ne décide jamais (à Paris) à faire des choses qu'à demi ». Bref, le projet était tout à fait impraticable²⁴. Il ne fut exécuté qu'en 1910, lorsque la traduction de Louis Grammont fut représentée à l'Odéon avec des fragments de l'œuvre de Berlioz exécutés par l'orchestre Colonne.

Pareille à l'*Obéron* de Weber, la *Tempête* de Scribe et Halévy fit ses débuts à Londres. Dès le 16 février 1850, le *Musical World* annonçait que le livret de Scribe était terminé et pensait, sans toutefois l'affirmer, que ce livret était celui que Scribe avait écrit pour Mendelssohn en 1846. « Nous ne croyons guère, ajoute-t-il, qu'Halévy soit homme à remplacer Mendelssohn ; mais par le temps qui court, il faut se contenter de ce qu'on trouve ». Le *Times*, plus positif, disait qu'il était « bien connu que le livret de la *Tempête* avait été destiné primitivement à feu Mendelssohn », mort, on s'en souvient, trois ans auparavant. Cependant il ressort clairement d'une lettre de Scribe datée de Paris le 24 décembre 1847²⁵ et adressée à Lumley, directeur du Théâtre de Sa Majesté à Londres, que le livret était déjà terminé avant cette date. Mais selon cette même lettre, l'auteur lui-même ignorait qui devait être son collaborateur. Après avoir parlé de la commission qu'il avait reçue de Lumley il dit : « Je ne doute pas que ce poème, que vous confierez sûrement à quelque compositeur éminent, offre l'occasion d'un gros succès musical ». Selon d'autres témoignages pourtant²⁶, Lumley avait effectivement promis à son public un opéra sur la *Tempête* de la main de Mendelssohn, et

24. On en trouve pourtant en écho neuf ans plus tard, qui montre que Deschamps n'avait pas encore perdu de vue son projet vainement caressé. Berlioz écrit dans une lettre du 27 ou 28 octobre 1857 :

« Je vais ce soir dîner à Versailles, chez Emile Deschamps, avec les directeurs de l'Odéon. On veut me séduire. Il s'agit de la mise en scène de *Roméo et Juliette* traduit par Deschamps et qu'on voudrait illustrer (!!!) ... (expression favorite des pianistes) par l'exécution dans les entr'actes de trois fragments de ma symphonie. Cela coûterait fort cher, mais ils paraissent résolus à ne pas reculer devant la dépense ».

25. Reproduite dans l'avant-propos des deux éditions anglaises de la *Tempête*, publiées en 1850.

26. *Shakespeare Music*, dans *All the Year Round*, 28 mars 1863.

avait même publié la distribution et des photographies des artistes dans les scènes principales.

On sait que Mendelssohn était en relations avec Paris²⁷ au sujet d'un livret sur la *Tempête* qui devait être écrit par Scribe ; mais les biographes semblent peu certains de la date de cette proposition. M. Julien Tiersot a publié tout récemment²⁸ deux lettres inédites de Mendelssohn, qui apportent des renseignements plus précis à cette question. La première datée de Berlin le 14 janvier 1841, accuse réception d'une lettre du 31 décembre précédent du directeur de l'Opéra. Mendelssohn s'y déclare très reconnaissant de l'honneur qu'on lui fait en proposant Scribe comme collaborateur, mais regrette qu'il lui soit impossible de se rendre à Paris à ce moment-là. Exactement un an plus tard, il écrit à Scribe lui-même, exprimant encore une fois ses regrets et ajoutant : « Plus tard, j'ose espérer que j'obtiendrai enfin l'honneur de m'appeler votre collaborateur, honneur dont beaucoup de mes compatriotes sont sans doute plus dignes, mais qu'aucun d'eux ne saurait mieux apprécier que moi ». Enfin, si ces divers témoignages sont exacts, il a dû être deux fois question d'une *Tempête* par Scribe et Mendelssohn, le premier projet venant de Paris, le deuxième de Londres, mais qui n'aboutirent ni l'un ni l'autre.

Selon les termes de leur contrat, Scribe et Halévy s'étaient rendus à Londres pour surveiller la mise en scène de leur œuvre. Le *Musical World* raconte que ce qui piquait la curiosité de tout le monde, c'était de savoir ce qu'avait fait Scribe de la pièce de Shakespeare. Huit jours avant la première représentation l'*Athenaeum* put satisfaire à la curiosité générale en publiant un résumé

27. Par une coïncidence curieuse c'est de Paris, lors de sa visite de 1831-1832, que Mendelssohn écrivit une de ses premières lettres à Immermann à propos d'une *Tempête* qu'il avait projetée avec celui-ci. (Voir Werner Deetjen : *Immermann's Bearbeitungen des « Sturm » als Operntext* : J. S. G., vol. LVII, 1921). Le père de Mendelssohn avait voulu que son fils acceptât un livret français, mais le jeune compositeur dans une lettre datée de Paris le 21 février 1832, avoue qu'il n'avait pas essayé d'en trouver un, parce qu'il ne comptait pas rester longtemps dans cette ville. « L'Opéra, ajoute-t-il, a déjà fait ses demandes pour des années, et d'ici à trois ou quatre ans, on ne pourrait rien avoir ».

28. *Lettres de musiciens écrites en français*, R.M.I., 1931.

du livret. La source de cette analyse fut un pamphlet paru récemment intitulé *The « Tempest » as a Lyrical Drama*, où l'auteur, un certain Morris Barnett, qui tenait sans doute à justifier à l'avance les altérations apportées par Scribe, se posa hardiment en défenseur des poètes qui taillaient leurs livrets dans les pièces de Shakespeare. L'avant-propos du livret lui-même prétendait que Scribe avait accompli sa tâche avec révérence, modestie et un singulier bonheur. Après tant de réclame, l'opéra traduit en italien par Giannone sous le titre attrayant de *La Tempesta* fut donné enfin le 8 juin 1850 au Théâtre de Sa Majesté.

Le prologue est imité de la première scène de Shakespeare. Un chœur de génies invisibles obsède le sommeil d'Alfonso (*sic*), roi de Naples, et d'Antonio, usurpateur du duché de Milan, qui en rêve laissent échapper leurs secrets coupables. Au premier acte l'action se passe devant la grotte de Prospero ; Ferdinand devient amoureux de Miranda — enfin on reste en plein Shakespeare. Mais la plus grande partie du deuxième acte appartient à Scribe, qui a eu la singulière idée de faire ressusciter Sycorax mère de Caliban. Enfermée dans un rocher par le pouvoir magique de Prospero, elle révèle à son fils le secret de trois fleurs enchantées avec lesquelles il pourra accomplir trois vœux. Mais au lieu de délivrer sa mère, comme celle-ci s'y attendait, le monstre ne songe qu'à assouvir sa passion pour la jeune Miranda. Il accomplit son premier souhait en enfermant Ariel dans un arbre, puis n'ayant plus de danger à craindre de ce côté-là, fait tomber le sommeil sur Miranda et l'enlève. Dans une partie déserte de l'île il rencontre les naufragés Trinculo et Stéphanon entonnant de joyeux couplets sur des paroles italiennes correspondant à : « *The master, the swabber, the boatswain and I* », et qui cherchent à noyer leur chagrin dans le vin. En vrais ivrognes, ils invitent Caliban à partager leurs plaisirs. Quand il est bien grisé, et se met joyeusement à chanter et à danser, Miranda réveillée s'empare du bouquet de fleurs et s'enfuit. Sur ces entrefaites, Prospéro ayant délivré Ariel, est parti à la recherche de sa fille.

Au troisième acte Miranda, lasse et épuisée, gagne le rocher où Sycorax est enfermée. Celle-ci lui insinue que Ferdinand a formé le dessein d'égorger son père. Au moment où Miranda va tuer son amant, il se réveille et tout s'explique commodément. Prospéro rentre avec Ariel, Alfonso, Antonio et leur suite. Il est réconcilié avec son frère, Ariel est libéré de son service, et tout le monde s'embarque pour l'Italie, laissant Caliban encore une fois monarque de son île.

L'opinion générale de la presse londonienne fut favorable. Le *Daily News* excusa Scribe de la plupart des libertés qu'il s'était permises, estimant que la *Tempesta* devait être considérée « non pas comme une version de la pièce anglaise, mais comme un opéra moderne fondé sur la donnée de cette pièce... Pour ce qui regarde la charpente de l'opéra, elle doit être jugée comme si la *Tempête* n'eût jamais existé ». Voilà qui est difficile assurément ! Les deux grands torts du librettiste étaient d'avoir fait d'Ariel un personnage dansant qui ne parle pas, et d'avoir introduit la tentative de Miranda de tuer Ferdinand : « on n'eût guère cru possible que Scribe eût pu rien imaginer de si absurde ». Morris Barnett avait soutenu que, bien que cet incident ne se trouvât pas dans la pièce originale, il était parfaitement en accord avec celle-ci. Mais même le critique anonyme qui appuie chaleureusement la thèse générale du pamphlet de Barnett³⁰, se croit obligé de combattre vigoureusement cette opinion d'un auteur qui avait prétendu, un peu illogiquement, que les changements apportés à la *Tempête* par Scribe avaient été pratiqués « avec la fidélité la plus scrupuleuse ». Le *Times*, se posant en défenseur de Scribe qu'il salue comme le premier dramaturge de l'Europe contemporaine, escompte les animadversions des puristes shakespeariens qui, assure-t-il, « ne parleront que d'après quelque théorie peu pratique et feront preuve de leur ignorance de la différence essentielle entre un drame parlé et un grand opéra ». Loin de cri-

30. The « *Tempest* » as a Lyrical Drama, (*Fraser's Magazine*, juillet 1850, vol. XLII). Le pamphlet lui-même est introuvable.

tiquer l'introduction de Sycorax, il blâme Halévy de n'en avoir pas tiré un plus grand parti. Caliban et la disposition artistique de son costume étaient, paraît-il, très impressionnants. Le *Morning Post* plein de vagues compliments louangeurs pour la musique, relève l'excellence de la mise en scène, et surtout l'admirable illusion du coulement du vaisseau. L'*Athenaeum* avait d'abord (le 15 juin) annoncé un succès complet ; mais après quelques représentation il revient sur son opinion : « Quel que soit le sort de la *Tempesta* en France, dit-il, nous ne croyons pas qu'elle se maintiendra longtemps en Angleterre ». Naturellement il trouva fort plaisant que la *Gazette musicale* de Paris annonçât que M^{lle} Sontag (Miranda) était bissée chaque soir pour chacun de ses morceaux.

Fiorentino du *Constitutionnel* s'était rendu exprès à Londres pour assister à la première représentation. A son avis Scribe s'était montré très respectueux et adroit dans l'adaptation de la pièce, et avait même su « faire jaillir de quelques mots de récit des situations que Shakespeare ne désavouerait certes pas ». Quant à la musique, il admirait beaucoup la mélodie de « *Where the bee sucks* » du docteur Arne, qu'avait employée Halévy pour le premier pas de la danseuse Ariel, et « l'effet de sauvagerie incomparable » produit par trois quintes successives dans la ritournelle qui précédait l'entrée de Caliban³¹. A propos des représentations londoniennes la *Revue des Deux Mondes* estimait que la *Tempesta*, œuvre pour laquelle il aurait fallu le génie de Weber ou de Beethoven, n'avait eu qu'un succès de curiosité. « Les Anglais, disait-elle, n'y regardent pas de si près quand on flatte leur vanité nationale ». Après avoir entendu pendant si longtemps tant d'annonces et tant de réclame, la même revue, très déçue à la

31. *Constitutionnel*, 16 juillet 1850. Dans la deuxième de ses *Lettres sur Londres* parue le 25, ce journaliste rend compte d'une grande fête champêtre donnée en l'honneur de Scribe et d'Halévy où avaient assisté, entre autres grandes personnalités, Madame Pasta, Lady Morgan, Faraday, Dickens et Disraeli.

A la page 36 de la partition de la *Tempesta*, la mélodie du docteur Arne est signalée comme un « ancien air anglais tiré de la tragédie originale de la *Tempête*. ».

suite de la première parisienne (le 25 février 1851, Salle Ventadour), déclare qu'il aurait mieux valu intituler l'opéra « *Beaucoup de bruit pour rien* ». Après avoir loué chaleureusement le prologue mouvementé, la prière des naufragés qui la termine, et surtout la bacchanale où Caliban, cette « espèce de Cyclope en goguette, » fait la débauche, le critique s'étonne que le talent terre-à-terre d'Halévy se soit aventuré au milieu des « vaporeuses fantaisies du monde des esprits et des rêves ». En somme il estime que l'effet de cette élucubration de Scribe avait été médiocre, et que les auteurs de la *Tempesta* auraient mieux fait de s'en tenir aux ovations qu'ils avaient recueillies à Londres³². Le *Cor-saire* et la *Gazette musicale* au contraire enregistrent un succès éclatant. Cette dernière (2 mars) constate quelques additions et changements apportés à la pièce par les auteurs, mais ne les commente pas.

A Paris le troisième acte fut supprimé. Après la bacchanale, où Voltaire aurait pu voir enfin un véritable sauvage ivre sur une scène parisienne, les explications et les réconciliations s'effectuent tout de suite. Ainsi l'absurdité la plus choquante de la pièce fut écartée. Selon le *Musical World*, qui suivait le sort de l'ouvrage à Paris, ce fut une amélioration sensible. Fiorentino pourtant ne se consolait pas de la suppression de quelques scènes de féerie qui l'avaient tant ravi à Londres.

La critique de beaucoup la plus intéressante et la plus intelligente est celle de Delécluze³³. Celui-ci est le premier jusqu'ici à faire allusion à une version musicale anglaise d'une pièce de Shakespeare. Il écrit, dit-il, ayant sous les yeux la partition de Purcell composée pour la *Tempête* en 1695. Il se sert de ce précédent pour justifier ainsi la tentative du librettiste français : « Si à cette époque, et en Angleterre, on avait trouvé la représentation de cette pièce telle qu'elle a été originellement composée, impossible, à plus forte raison M. Scribe était-il autorisé à la modifier en 1850 ».

32. *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} août 1850, 15 mars 1851.

33. *Journal des Débats*, 8 mars 1851.

L'argument est spécieux ; mais malheureusement il ne tient pas compte de la différence essentielle existant entre un « opéra » anglais du dix-septième siècle et un opéra italien du dix-neuvième. En second lieu, Delécluze est le seul qui aperçoive, ou qui croie qu'il vaut la peine de faire observer, que Scribe avait déplacé l'intérêt principal de la pièce pour le reporter presque exclusivement sur Caliban. Mais dire que Scribe était certain de plaire ainsi aux Anglais, chez qui Caliban jouissait d'une popularité comparable à celle de Croquemitaine ou de Barbe-Bleue, n'est pas une raison très convaincante. D'ailleurs, continue le critique, le librettiste a transformé le caractère de Caliban : d'un sauvage méchant, vindicatif, vicieux, il est devenu « une espèce de Spartacus qui gémit de la servitude, ne rêve que la vengeance, aspire à la liberté ». On peut objecter pourtant qu'étant donné sa conduite envers Mirande, par exemple, cette constatation est fort discutable. Une autre critique est surtout intéressante du point de vue théâtral ; elle porte sur le personnage d'Ariel, présenté par une danseuse. Après avoir énuméré quelques détails par où la *Tempesta* s'écarte du genre italien, Delécluze critique sévèrement l'introduction de la danse comme partie indispensable d'un opéra italien. A l'Opéra cet artifice aurait plu sans doute, mais « donner un rôle aussi important que celui d'Ariel à une danseuse, cela est, pour notre Théâtre Italien au moins, une petite barabarie qu'il est difficile de pardonner ». Cette raison n'est certainement pas celle qui amena le *Daily News* à faire une pareille objection à Londres. En somme, le critique des *Débats* estime que le sujet de la *Tempête*, tel que l'a traité Shakespeare, est à la fois trop simple quant au fond et trop complexe dans ses détails pour fournir un bon sujet de livret.

La *Tempesta* avait été donnée à Paris avec la même distribution, à peu près, qu'à Londres ; car à cette époque Lumley exploitait le Théâtre Italien des deux villes. Seulement la mise en scène à Paris fut moins splendide. Dans le rôle de Caliban, Lablache (qui avait déjà un

assez bon nombre de rôles shakespeariens à son actif), et M^{lle} Sontag comme Miranda, ne firent qu'accroître leur réputation déjà retentissante. Malheureusement, les représentations furent interrompues à la suite d'un accident fâcheux arrivé à l'Ariel danseuse, M^{me} Rosati : une trappe qui s'ouvrit à contretemps lui causa une blessure qui faillit gêner même la première représentation. Cette *Tempête* qui figura pendant quelque temps sur l'affiche du Théâtre Italien avec des opéras comme *Lucia*, *Norma*, *la Figlia del Reggimento* et *Ernani* n'atteignit que huit représentations ; à Londres, elle en avait eu une douzaine.

Le 16 janvier 1783 avait paru devant la Cour à Versailles pour la première fois en France, le *Roi Lear* adapté par Ducis. A cette occasion les *Mémoires secrets* déclarèrent sans ambages qu'aux yeux du bon sens, cette pièce était le comble de l'extravagance. Parmi les nombreuses difformités de ce monstre dramatique, se trouvait un orage qui provoqua les remarques suivantes :

« Quant à la pluie, à la grêle, aux éclairs, au tonnerre, toutes ces calamités sont excellentes dans un opéra, et ridicules dans une tragédie où les orages doivent se passer non dans les airs, mais dans le cœur des personnages, et par contre-coup dans le cœur des spectateurs. »

Or voici que, soixante et onze ans plus tard, on représente dans cette même ville de Versailles, un opéra où il y a non seulement un orage, mais aussi des souvenirs de la pièce dont l'auteur des *Mémoires secrets* faisaient si peu de cas.

Si Emile Deschamps est assez bien connu comme traducteur de Shakespeare et collaborateur de Berlioz, il l'est beaucoup moins comme librettiste de *Cordélia*³⁴. Cet opéra en un acte fut donné sous la direction du com-

34. Remarquons tout de suite que, quoi qu'en disent les catalogues d'opéras shakespeariens, l'œuvre de Conradin Kreutzer du même titre, et qui fut donnée avec des additions et des changements à l'Odéon en 1827, n'a rien à faire avec le *Roi Lear*. Pour un résumé de la pièce telle qu'elle parut à Paris (sous le titre de la *Folle de Claris*), voir la *Pandore* du 22 avril 1827 ; pour la pièce originale, l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de mars 1823.

positeur Séméladis au théâtre de Versailles le 16 mars 1854³⁵. Une note de l'éditeur dans les œuvres complètes de Deschamps³⁶ donne le commentaire suivant : « On reconnaît dans cette poétique fantaisie l'inspiration shakespearienne. On y retrouve quelques-uns des personnages du *Roi Lear*. L'action est différente, la mise en scène est légèrement modifiée, le dénouement est tout autre. Ce n'est à vrai dire qu'une variation très librement brodée sur l'épisode final du drame ».

Quant à l'action de cette « poétique fantaisie » les auteurs semblent avoir voulu faire rentrer dans le cadre d'un seul acte les traits les plus saillants de la tragédie du *Roi Lear*, ainsi qu'un épisode amoureux qui n'y appartient pas. Dès l'entrée du vieux roi (« roi de la Grande-Bretagne ») qui s'effectue à l'accompagnement d'un chœur du peuple exprimant son amour et son respect, il a déjà l'air un peu égaré et radote ainsi :

Qu'on me fasse honneur ! Je suis roi d'Angleterre !
Ma couronne enviée à mon front tient encore !

Il confie à la fidèle Cordélia ses craintes que déjà ses sœurs dénaturées cherchent à porter la main sur la pourpre royale. Mais bientôt egayé par le toast porté au roi « le plus fier des Anglais », le vieillard demande à sa fille ce qu'est devenu « ce jeune écuyer qu'un noble zèle enflamme ». C'est Edgar, dont Cordélia est amoureuse. Cet entretien est interrompu par les bruits d'une bacchanale et d'une orgie, censées représenter un festin où Gonéril et Régane conspirent la chute et l'exil de leur père. Le roi s'exalte, court comme un insensé, appelle ses chevaliers, croit voir des spectres, puis excédé, s'étend sur un siège et s'assoupit. Le jeune guerrier Edgar arrive et annonce à son amante qu'un bruit s'est

35. Les dates de 1853 et d'avril 1854 données par les *Œuvres complètes* de Deschamps et le *Dictionnaire des Opéras* sont inexactes. La seule notice que nous ayons trouvée de cette représentation dans la presse parisienne paraît dans la *Revue et Gazette musicale* du 9 avril 1854, d'où sans doute la date donnée par Clément et Larousse. Un court paragraphe constate que *Cordélia* a obtenu « un succès très flatteur pour ses auteurs ».

36. T. v, p. 355.

répandu dans l'armée que les deux sœurs, abusant de la faiblesse de leur père, vont l'amener à partager ses états entre elles. Le seul moyen par lequel Cordélia puisse échapper à leurs complots, est de se marier secrètement avec lui. Cordélia veut bien, mais refuse de délaisser son père. Les deux amants sortis pour faire leurs vœux mutuels, le vieux Lear se réveille, et se trouvant seul, retombe dans son délire et part à la recherche de sa fille. Celle-ci rentre et s'inquiète de ne plus voir son père. Saisie d'horreur, elle regarde dans la coulisse : sa sœur guide le bras faible du vieillard et le force à signer un « traité lâche et perfide ». Puisque des gardes lui barrent le passage, elle chante un air sur le refrain « Ne signe pas ! ne signe pas ! » Un instant après le roi rentre en démente, un poignard à la main, s'adresse à Cordélia qu'il prend pour Régane en la menaçant :

Régane rends-moi ! rends- moi ma signature,
Et mon royaume aux infâmes vendu.

Tout semble perdu quand Edgar accourt triomphant. Tout est sauvé : le ciel lui a permis de s'emparer de ce traité sacrilège. Mais bien que son honneur soit sauf, il redoute la mort. Le roi le rassure : puisqu'il a signé le traité, il lui reste assez de force et d'intelligence pour signer un sauf-conduit. Là-dessus Edgar qui ne veut pas vivre éloigné de Cordélia, avoue son amour et reçoit la bénédiction paternelle. Mais coûte que coûte, il faut avoir un orage : c'est ici qu'il éclate. Un chœur de sicaires vient exécuter les ordres de Régane. Le voleur du traité doit mourir ; le roi et Cordélia doivent quitter le palais au plus vite. Le dénouement de la pièce est tout ce qu'on peut imaginer de puéril et d'absurde. Les trois exilés s'avancant font reculer les sicaires ; ceux-ci reprennent leur attitude menaçante les poussent vers le fond du théâtre qui s'ouvre, laissant voir des landes et des montagnes (car n'est-ce pas que la scène de l'orage se passe sur une lande ?) A ce moment Régane et Gonéril avec leurs époux entrent en scène, coupes en main et couronnées de fleurs, suivies de seigneurs sortant de

l'orgie. La toile tombe sur le tableau final des trois bannis qui, arrivés sur les premières hauteurs, jettent ce dernier anathème :

Tremblez, tremblez, il est un Dieu !

tandis que le chœur de sicaires riposte :

A vos États dites adieu !

Dans la correspondance échangée au sujet de *Cordélia* par les autorités municipales et la commission de surveillance du théâtre, le préfet dans une lettre datée du 14 février 1854 annonce au maire la transmission de la pièce, dont il exprime une admiration sans réserves :

« Je n'ai que des éloges à donner au fragment lyrique de Monsieur E. Deschamps ; il est impossible de mieux résumer l'ensemble du drame de Shakespeare, d'en reproduire le sentiment avec plus de poésie ; puisse la musique être à la hauteur des vers !³⁷ »

Deschamps lui-même, craignant qu'on ne se méprît sur la nature et la portée du livret de sa *Cordélia*, adressa à chacun des trois journaux cités ci-après, une lettre explicative. Elle est datée du 18 mars, c'est-à-dire deux jours après la représentation, mais avant l'apparition des comptes rendus. Le poème avait été soumis quelques années auparavant à l'Institut de France (Académie des Beaux-Arts) pour le concours musical du grand prix de Rome, comme cantate ou scène lyrique à trois voix. « Il fut jugé alors trop compliqué, trop théâtral, dit Deschamps, et s'éloignait ainsi des conditions du programme. Il était surtout trop simple, trop peu intrigué pour le théâtre ». *Cordélia* alors rentra dans les cartons de l'auteur pour n'en sortir qu'à la fin de 1853, lorsque Séméladis demanda à Deschamps une œuvre à mettre en musique. Avec son collaborateur Pacini³⁸, il revit sa

37. Nous devons la communication de cette lettre à la courtoisie de M. A. Joly conservateur-adjoint de la Bibliothèque de Versailles et conservateur des archives municipales, que nous prions d'agréer l'expression de nos remerciements.

38. Emilien Pacini (1811-1898), avait déjà collaboré avec Deschamps au

cantate, y ajouta des chœurs et s'arrangea de son mieux pour l'approprier aux exigences du théâtre. Voici enfin l'opinion réfléchie de Deschamps sur son ouvrage :

«... Rien ne peut faire que *Cordélia* ne reste, comme *libretto*, un fragment scénique, tout au plus un premier acte d'opéra, un cadre, un thème pour la musique, une œuvre d'*audition* plutôt que de *spectacle*, selon sa destination originaire, tandis que par le nombre, le développement et les rythmes variés, ainsi que par la couleur générale, et par l'effet de quelques situations, le compositeur a pu y trouver l'étoffe d'un véritable opéra. »

Il termine sa lettre en souhaitant que le beau talent du jeune Séméladis lui vienne en aide pour couvrir la nudité du poème sous une parure musicale.

Bien que la musique de Séméladis — l'épisode de l'orage surtout — valût à son auteur des éloges unanimes de la part de la presse, *Cordélia* ne fut pas un succès. Les trois journaux contemporains blâment l'administration du théâtre de ne pas avoir distribué le livret ou une analyse de la pièce dont l'intrigue, déclarait-on, était restée par conséquent peu claire. L'*Union de Seine-et-Oise* du 29 mars cherche à combler cette lacune en donnant une analyse faite sur le manuscrit du livret qui lui avait été confié : « Cet opéra très dramatique et très poétique, dit-elle, vaudrait la peine d'être... continué et complété en s'inspirant toujours du *Roi Lear* qui en a fourni le sujet ». La *Concorde de Seine-et-Oise* (24 mars), à défaut de livret, n'ose pas porter jugement sur cet opéra-légende « tiré sans doute du *Roi Lear* de Shakespeare » mais se contente de signaler dans l'ouverture une partie de cor assez heureuse, de regretter que les interprètes soient obligés de chanter pendant une heure sans désespérer, et d'espérer qu'à la prochaine repré-

livret du *Stradella* de Niedermeyer, (Académie Royale de musique, le 3 mars 1837). Il traduisit également le *Freischütz* de Weber pour ce théâtre (7 juin 1841) lorsqu'il fut donné avec les récitatifs mis en musique par Berlioz. Pacini prétend avoir suggéré à Berlioz à cette occasion, l'idée d'instrumenter à grand orchestre l'*Invitation à la valse* de Weber, dont on fit une pantomime intercalée dans le ballet. Deux ans après *Cordélia*, il traduisit le livret du *Trouvère* de Cammarano et Verdi.

sensation les banquettes seront moins dégarnies. Le *Journal de Seine-et-Oise* du 1^{er} avril profite de l'occasion pour citer le *Roi Lear* au nombre des chefs d'œuvre qui ont fait regarder Shakespeare comme « le père de l'école romantique ». Selon le même critique, les auteurs ont fait commencer leur opéra à la scène où Cordélia revenue de France retrouve son vieux père. Mais comme on l'a vu, la pièce est si fantastique qu'il devient inutile d'insister sur de telles précisions, surtout quand il est convenu dans le même article que le canevas de l'ouvrage « n'est autre que celui de quelques scènes de la tragédie anglaise détaillées avec bonheur ». Quant à la musique, l'orage rappelle celui d'*Iphigénie en Tauride* : « jamais effet d'orage n'avait été rendu avec plus de succès. Cette partition rappelle Gluck et l'effroi qu'il portait parmi ses auditeurs ». Selon ce compte rendu il devait y avoir une deuxième représentation la semaine suivante ; mais la clôture du théâtre s'effectua au mois de juin sans qu'il en fût question.

On n'aurait guère le droit de s'attendre à ce que la presse versaillaise fût assez difficile ni assez versée dans les études shakespeariennes pour demander où Deschamps avait pris l'idée de faire d'Edgar l'amant de Cordélia. Dans la pièce de Shakespeare, les diverses intrigues sont assez distinctes pour que ces deux personnages n'échangent pas une seule parole. Le rapprochement paraît pour la première fois en 1681, date où Nahum Tate y trouvait « ce qui manquait à la régularité et à la vraisemblance de la donnée ». Cette altération fut conservée d'ailleurs par Garrick dans son remaniement de 1756. Pour trouver un épisode pareil dans une version française du *Roi Lear*, il faut remonter jusqu'à Ducis³⁹. Celui-ci fait d'Edgar

39. A l'inverse de ce qu'il fait pour *Roméo et Juliette*, Le Tourneur ne commente par les altérations du *Roi Lear* pratiquées en Angleterre. La version jouée pas les comédiens anglais à Paris conserva l'histoire des amours d'Edgar et de Cordélia, mais se conforma au dénouement de Shakespeare. Dans la version de Duhomme et Sauvage (1844), ainsi que dans les fragments traduits par Antoni Deschamps dans ses *Dernières paroles* (1837) dédiées à son frère, Edgar ne paraît même pas. On trouve pourtant au commencement du deuxième acte de l'avant-dernier ouvrage un chœur qui, comme dans *Cordélia*, est censé représenter les orgies auxquelles Régane et Gonéril prennent part.

(sic), fils du comte de Kent, le chef d'une bande de conjurés qui ont pour but de restaurer Helmonde-Cordélia au trône et de venger les torts du roi. C'est probablement à l'exemple du vieillard délirant qui, à un moment donné parle à Régane croyant voir Volnérille, que Deschamps fait prendre Cordélia pour Régane par son roi Lear. Le dénouement de Ducis offre encore cette ressemblance avec l'opéra que le vieux roi attendri approuve et bénit les amours des deux jeunes gens qui lui sont restés fidèles.

Au mois de juin 1890 fut représenté pour la première fois en France, le *Béatrice et Bénédict* de Berlioz. La critique nettement défavorable qui lui fit un juge éminent comme Camille Bellaigue n'aurait point étonné Berlioz, qui vingt-cinq ans auparavant avait effectivement déclaré que la musique de son opéra-comique n'étant point du tout de la musique parisienne, on se garderait bien de la donner à Paris. L'impression qu'on ressentit en 1890 fut celle d'un froid ennui que les épisodes soi-disant comiques qu'avaient introduits Berlioz, ne réussirent aucunement à compenser. « Berlioz, quoi qu'on ait dit, quoi qu'il en ait dit lui-même, n'a pas toujours compris Shakespeare. Fantaisie, poésie, caractères, rien n'est resté dans *Béatrice et Bénédict* de *Beaucoup de bruit pour rien*. La gaiété s'est éteinte et la passion s'est glacée »⁴⁰.

La première exécution de cette œuvre remonte à 1862 quand elle fut donnée à Bade ; mais l'idée primitive en remonte beaucoup plus haut. Dès le 19 janvier 1833, Berlioz écrivait à Joseph d'Ortigue qu'il allait faire « un opéra italien fort gai » sur *Beaucoup de bruit pour rien*, et priait son ami de lui prêter le volume qui contenait cette pièce. Quatre jours plus tard, il écrit à sa sœur : « Mon début dramatique est à peu près fixé. Il faut que ma carrière soit bizarre. Je débiterai par le Théâtre Italien ». Il venait justement de soumettre à l'administration de ce théâtre le plan de son livret choisi et arrangé par lui-

40. *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1890.

même. Il s'attendait alors à ce que tout fût arrangé pour le mois d'octobre suivant. Au lieu de neuf mois il fallut près de trente ans pour réaliser le projet de son *Béatrice et Bénédict* qui, loin d'être sa pièce de début, devait être sa dernière composition. Après 1833 toute mention de *Béatrice et Bénédict* disparaît de la correspondance de Berlioz jusqu'en 1860. Dans une lettre du 21 novembre, il explique à son fils, comment il a réduit les cinq actes de Shakespeare en un seul acte (*sic*) d'opéra-comique :

« Je n'ai pris qu'une donnée de la pièce ; tout le reste est de mon invention. Il s'agit tout bonnement de persuader à Béatrice et à Bénédict (qui s'entre-détestent) qu'ils sont chacun amoureux l'un de l'autre, et de leur inspirer par là l'un pour l'autre un véritable amour. C'est d'un excellent comique, tu verras. Il y a en outre des farces de mon invention et des charges musicales qu'il serait trop long de t'expliquer. »

Le 14 février suivant, il informe son fils qu'il a lu sa pièce à Bénazet qui en a été charmé et qui va la faire jouer sur le nouveau théâtre à Bade. Mais à ce qu'il paraît, l'affaire commence à traîner. Dans une lettre du 11 septembre 1861 adressée aux membres de l'Académie des beaux-arts de l'Institut⁴¹, Berlioz parle d'une manière assez frivole d'un voyage qu'il avait fait à Bade. Là, dit-il, il avait fait de la musique, chose qui, pour de nombreuses raisons, lui étaient interdite à Paris. Il prétend que c'était à Bade qu'il avait écrit les paroles du duo : *Nuit paisible et sereine* qu'il cite en entier. Le 25 février 1862, la partition est terminée ; selon une lettre du 15 mars des amis répètent déjà *Béatrice* chez Berlioz ; l'œuvre sera donnée à Bade le 6 août. L'opinion du compositeur sur son livret se trouve assez nettement résumée dans une autre lettre écrite une vingtaine de jours avant la première représentation. Les deux héros Béatrice et Bénédict,

41. Reproduite comme le chapitre XXI d'*A Travers chants*. Une note nous apprend qu'elle avait paru « d'un style trop en dehors des habitudes académiques » pour être lue en séance publique.

dit-il, « se raillent et se mordillent avec grâce » Le couple sentimental d'Héro et Claudio offre avec l'autre un contraste heureux. Enfin Berlioz s'imagine avoir fait une trouvaille spirituelle et divertissante : « J'ai ajouté à la donnée shakespearienne une caricature musicale, un maître de chapelle grotesque qui s'appelle Somarone (gros âne), dont les âneries provoquent le rire ».

Au commencement de la pièce adaptée par Berlioz, Héro est déjà amoureuse de Claudio dont elle attend le retour avec impatience. Un chœur du peuple messénien s'apprête à accueillir don Pédro qui rentre couvert de gloire après avoir vaincu les Mores. Après une danse sicilienne il va à la rencontre de l'armée victorieuse pendant qu'Héro chante son air :

Je vais le voir : son noble front rayonne
De l'auréole du vainqueur.

Don Pedro et Claudio sont reçus par le gouverneur Leonato et par le peuple qui poussent trois hurrahs en leur honneur. Béatrice et Bénédict commencent tout de suite leur guerre d'épigrammes ; la première escarmouche finit par un duo. Don Pedro annonce le mariage de Claudio et d'Héro pour le soir même. Sa question railleuse posée au prétendu misogyne : « L'exemple ne vous tente pas Bénédict ? » amène le trio des trois hommes, où Bénédict se [moque de cette « matrimoniomanie » qui s'est emparée de son ami Claudio. Don Pedro jure de réaliser le projet invraisemblable de faire marier Béatrice et Bénédict. Il sort communiquer son plan à Héro.

La scène comique que Berlioz était si fier d'avoir inventée reste assez piteuse. Somarone, qui vient accompagné de quelques symphonistes répéter un épithalame pour le soir, correspond au Balthasar de Shakespeare. Deux hautbois qui s'accordent font entendre en même temps un *la* et un *la bémol* pour la même note ; un d'entre eux tourne le dos vers le maître de chapelle de sorte qu'il ne voit pas la mesure ; celui-ci fait des calembours, aisés à deviner, sur le mot « battre » ; on chante un épi-

thalamus grotesque — voilà l'essai de scène comique de Berlioz. Telle autre boutade, la promesse de Somarone d'écrire un joli saltarello pour son gaillard de hautbois dans sa nouvelle messe ; les gestes exagérés du maestro quand il bat la mesure — « avec le bâton ducal n° 37, vous savez, dont je me sers devant les personnes de qualité » ; l'aveu de don Pedro qui loue bêtement cette musique mais qui n'y comprend rien ; — tout cela semble plutôt faire partie d'une comédie de mœurs musicales où l'auteur du *Chef d'orchestre* et de la *Symphonie fantastique* s'attaque aux ridicules des musiciens, ou à l'intelligence de son public.

Ensuite Berlioz traduit avec quelques suppressions et transpositions la scène où Claudio, Leonato et don Pedro à force de parler de manière que Bénédict entende tout, font croire à celui-ci que Béatrice raffole de lui, mais qu'elle aimerait mieux mourir que de révéler son amour. Au lieu de reproduire la scène correspondante entre Héro et Ursule avec Béatrice aux écoutes, où celle-ci est amenée à croire que Bénédict lui porte un amour violent, Berlioz l'a réduite à quelques lignes de récit. Le premier acte se termine par le nocturne *Nuit paisible et sereine* chanté par la fiancée et sa suivante, — le seul morceau de cette œuvre qui ait réussi à conquérir la faveur du public en France.

Au deuxième acte, le banquet nuptial est en progrès. Deux domestiques harcelés apprennent à l'auditoire ce qui se passe dans le salon où tout le monde s'amuse — soldats, chanteuses, et « jusqu'à cette canaille de musiciens que Monseigneur a voulu festoyer ainsi ». Béatrice entre tout agitée ; elle a cédé à son amour pour Bénédict :

Adieu dédains, adieu folies,
Adieu mordantes railleries,
Béatrice à son tour
Tombe victime de l'amour.

Le reste de l'acte offre des prétextes pour amener un chœur, des airs, et une marche nuptiale. On apporte des

écriteaux avec la légende « Ici l'on voit Bénédict, l'homme marié », et l'opéra finit par un scherzo vocal dit par Bénédict : *L'amour est un flambeau*.

En écartant les personnages de don John, de Verges et de l'impayable Dogberry, Berlioz n'a fait qu'imiter les autres librettistes d'opéras shakespeariens. Mais dans *Beaucoup de bruit pour rien* les fourberies de don John et les conséquences qu'elles entraînent exercent une influence importante sur le rapprochement de Béatrice et de Bénédict. Après la désertion d'Héro à l'autel, ceux-ci sont également indignés de l'injustice dont Claudio s'est rendu coupable envers sa fiancée. C'est cette communauté de sentiment et de compassion qui rapproche les amants revêches tout autant que les ruses pratiquées par Claudio et don Pedro, Héro et Ursule dans les scènes précédentes. En empruntant ce dernier ressort seulement, Berlioz en a négligé un d'une pareille importance. Il va sans dire que ces observations ne valent que du point de vue dramatique ; de telles considérations ne préoccupaient pas Berlioz. *Beaucoup de bruit pour rien* ne lui servait que de prétexte, et devait s'incliner devant les exigences du genre de l'opéra-comique.

Les lettres de Berlioz écrites après la première représentation à Bade sont débordantes d'enthousiasme. Le 10 août il écrit à son fils : « Grand succès : *Béatrice* a été applaudie d'un bout à l'autre, on m'a rappelé je ne sais combien de fois ». Il est surtout flatté de l'« effet monstre » produit par son duo chanté dans une jolie décoration et sous un clair de lune qui firent sensation. Le 21 septembre il écrit à la princesse Wittgenstein : « Tout a marché admirablement, plusieurs morceaux ont soulevé des tempêtes d'applaudissements. La presse française tout entière a loué même avec passion un certain nombre de morceaux ». Dans la postface des *Mémoires* il répète la même chose en ajoutant que quelques critiques avaient trouvé que le dialogue parlé manquait d'esprit ; à quoi Berlioz objecte que ce dialogue est « presque en entier copié dans Shakespeare ». Mais il ne s'ensuivrait nulle-

ment qu'un dialogue traduit de Shakespeare fût certain de plaire aux critiques français.

Quant aux scènes soi-disant comiques, même si elles sont d'une espèce que Shakespeare aurait pu imaginer, elles restent plates et dénuées d'inspiration. Si Berlioz a réussi admirablement à commenter musicalement la tragédie de *Roméo et Juliette*, sa tentative pour rivaliser avec Shakespeare dans le domaine du langage parlé — et surtout dans le genre comique — a échoué lamentablement ⁴².

42. La marche funèbre pour la dernière scène d'*Hamlet*, la romance de la *Mort d'Ophélie*, l'ouverture du *Roi Lear*, la *Fantaisie sur la Tempête*, (incorporée dans le monodrame *Lélio ou le Retour à la vie*), ne nous intéressent pas spécialement ici. Mais une autre œuvre écrite pour la scène comporte une scène imitée directement du duo d'amour, si l'on peut dire, de Jessica et Lorenzo au cinquième acte du *Marchand de Venise*. Au deuxième acte des *Troyens*, Didon et Enée chantent leurs amours par un clair de lune. Sur quatre strophes qui commencent toutes par les mêmes paroles, la suivante conserve l'idée même des vers de Lorenzo dans l'original :

Par une telle nuit, fou d'amour et de joie,
Troilus vint attendre au pied des murs de Troie
La belle Cressida.

CHAPITRE VI

LES PIÈCES DU THEATRE LYRIQUE (1856-1868)

Falstaff, de Leuven, Saint-Georges et Adolphe Adam. — Les livrets de Carré et Barbier : *Les peines d'amour*, avec musique de Mozart ; *Macbeth* de Verdi traduit par Nuitter et Beaumont ; *Les Joyeuses commères de Windsor* de Nicolaï, traduction de Jules Barbier ; *Roméo et Juliette* de Gounod, Carré et Barbier. — *Hamlet* (à l'Opéra) de Thomas, Carré et Barbier.

L'année 1856 marque une date assez importante dans l'histoire de Shakespeare en France pour mériter une mention spéciale. C'est d'abord l'année où Albert Lacroix remporta le prix décerné par le gouvernement belge, avec le premier ouvrage sérieux qui ait été écrit sur l'influence de Shakespeare sur le théâtre français. Le 12 avril, George Sand pour tenter d' « ouvrir la porte fermée depuis deux cent cinquante ans entre notre public et une grande partie des œuvres de Shakespeare », fait jouer pour la première fois en France *Comme il vous plaira* à la Comédie Française. Trois mois plus tard, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 juillet, le futur historien de la littérature anglaise Hippolyte Taine, consacre une étude à Shakespeare où, suivant sa méthode célèbre, il s'applique à découvrir la faculté maîtresse de l'écrivain ; pour Taine c'est l'imagination. 1856 est également l'année de la traduction en vers de *Jules César* par Carlhant ; entre temps, on annonce que François-Victor Hugo entreprend une nouvelle traduction complète, dont il donne les prémices dans *L'Almanach*

de l'exil. Mais les hostilités ouvertes n'ont pas encore cessé. Vers la fin de l'année Ponsard, qui pendant sa jeunesse avait eu des moments de ferveur shakespearienne, crut bon d'intercaler dans son discours de réception à l'Académie Française une violente attaque contre le dramaturge anglais. Il proclame la supériorité du comique de Molière et s'acharne impitoyablement contre les traducteurs tels que Vacquerie, Meurice et Deschamps qu'il qualifie de Campistrans de Shakespeare.

A ces diverses manifestations pour ou contre Shakespeare et les précédant toutes, peut s'ajouter la représentation de *Falstaff*, opéra-comique en un acte de Leuven et Saint-Georges¹, musique d'Adolphe Adam, donnée au Théâtre Lyrique le 18 janvier 1856.

A partir de *Falstaff* tous les nouveaux opéras shakespeariens (sauf *Hamlet*) représentés à Paris avant 1870, l'ont été à l'ancien Théâtre Lyrique. Puisque ce théâtre va jouer un rôle si important dans cette étude, il ne sera pas mal à propos d'en résumer brièvement l'histoire. Il commença par être le Théâtre Historique du boulevard du Temple fondé en 1847 par Alexandre Dumas, qui y fit jouer son *Hamlet* cette année même. Au mois de septembre 1851, il devint l'Opéra National; mais à partir du 12 avril de l'année suivante, il prit le nom de Théâtre Lyrique qu'il garda jusqu'à sa fermeture à la fin de mai 1870. Dès ses débuts ce théâtre fit une part importante aux traductions françaises soit d'œuvres étrangères inconnues en France, soit d'opéras italiens déjà représentés à Paris en langue italienne. Ainsi, on put entendre à ce théâtre chantés en français, *Les Noces*

1. Deux librettistes extrêmement féconds qui avaient déjà collaboré à la comédie-vaudeville *Laurette ou le Cachet rouge* en 1836. Leuven (de son vrai nom comte Adolphe de Ribbing) collabora avec Brunswick et Adam au *Brasseur de Preston* (1838) et au *Postillon de Longjumeau* (1836); avec Scribe et Balfe au *Puits d'amour* (1843), avec Rosier et Ambroise Thomas au *Songe d'une nuit d'été* (1850) et *Raymond* (1851), et encore avec Adam et Beauplan à la *Poupée de Nuremberg* (1852). En 1830, il avait fait paraître au Gymnase une comédie-vaudeville en deux actes intitulée *Mistriss (sic) Siddons ou une Actrice anglaise*. Le nom de Saint-Georges est associé à plusieurs des grands succès de son époque, par exemple les *Diamants de la Couronne* (avec Scribe et Auber, 1841), la *Reine de Chypre* (même année), les *Mousquetaires de la Reine* (1846) et le *Val d'Andorre* d'Halévy (1848).

de *Figaro*, *Don Juan*, *Fidélio*, *Rigoletto*, *Violetta (la Traviata)*, *Rienzi* et même *La Bohémienne* de Balfe. Parmi les œuvres françaises il y avait *Faust*, *Le Médecin malgré lui* (de Gounod), *La Poupée de Nüremberg*, *Le Pêcheur de perles* et les *Troyens*. Des cinq œuvres d'origine shakespearienne représentées sur ce théâtre — *Falstaff*, *Les Peines d'amour*, *Macbeth*, *Les Joyeuses Commères de Windsor*, et *Roméo et Juliette* — une des plus importantes est italienne, une autre allemande ; mais la seule qui tienne toujours l'affiche, le *Roméo* de Gounod est française.

En 1856 il y avait longtemps que sir John Falstaff n'avait paru sur la scène française dans une pièce adaptée de Shakespeare, car le *Songe d'une nuit d'été* de 1850² n'a aucun rapport avec la comédie anglaise. Quatorze ans auparavant, le *Falstaff* de Paul Meurice et Auguste Vacquerie avait été représenté à l'Odéon. « Cette médisance contre Shakespeare », comme l'appelait alors le *Coureur des Théâtres*, raconte trois incidents tirés des deux parties d'*Henri IV*. Au premier acte, c'est le pillage des voyageurs à Gadshill, et le récit vantard qu'en fait Falstaff au prince ; au deuxième, l'incident comique de la bataille de Shrewsbury. Au troisième le prince Hal a accédé au trône comme Henri V ; Falstaff qui vient d'être arrêté pour dettes chasse son créancier, car il pense que cette élévation de son ancien compagnon de débauche lui permet d'espérer tout de lui. Mais le jeune roi, qui a vertueusement renoncé à toutes les folies de sa jeunesse, repousse son ancien ami qui reste toujours endetté pour mille livres. Dans l'ouvrage de Leuven et Saint-Georges le nouveau roi, toujours un peu le prince Hal, se plaît d'abord à mystifier Falstaff, puis, moins mesquin que le Henri V de Meurice et Vacquerie, lui octroie une pension généreuse.

A mistress Martinn, cabaretière, ainsi qu'à la jeune

2. C'est un pastiche informe et mélangé où se trouvent réunis comme personnages Shakespeare lui-même, la reine Élisabeth, Olivia, dame d'honneur de celle-ci, Falstaff, et un certain Latimer, amant d'Olivia avec qui Shakespeare se bat en duel. (Voir Théophile Gautier : *La musique*, Paris, 1911, pp. 226 et suiv.).

Polly, le galant sir John a fait par écrit des propositions de mariage. Mais la malheureuse commerçante a fait si longtemps crédit à cet amant présomptueux qu'elle n'aspire plus maintenant qu'à s'en débarrasser. Enfin elle lui refuse même son déjeuner. Prévoyant ces difficultés, Falstaff a déjà écrit d'urgence à son ancien camarade, actuellement roi d'Angleterre. A point nommé arrive de la part de son souverain un certain Simpson, qui lui apporte brevet, armes et sceaux de l'office de Gouverneur de Windsor. Maintenant que les choses prennent un aspect différent, mistress Martinn et Polly changent d'idée à son égard ; elles lui versent à boire à flots et cherchent câlinement à le prendre par son côté faible. Mais il leur préfère maintenant miss Margaret, à qui il offre généreusement sa main, son grade et son titre. Margaret veut bien accepter, mais elle est gaie et frivole, elle aime danser ; lui est sigros que la danse n'est guère dans ses moyens ; cependant pour plaire à sa dame, il s'y essaie avec le résultat qu'on peut imaginer. Tout essoufflé il demande à son amie un baiser comme récompense ; celle-ci se moque de lui et s'enfuit. Falstaff, dépité, cherche à la faire enlever par Pistolet. Mistress Martinn et Polly se rendent bientôt compte que les choses ne peuvent continuer ainsi. Elles lui apportent des vins de choix et lui demandent carrément laquelle d'entre elles il va épouser. Quand il est bien gris, arrive un schérif qui lui apporte des causes judiciaires à régler. Alors Falstaff trouve que les premières plaintes qu'il a à juger sont portées contre lui-même : les trois femmes cherchent à faire valoir leurs promesses de mariage. Comme si cet orage de malheurs ne suffisait pas, Margaret l'accuse d'enlèvement, tandis que mistress Martinn porte encore une plainte en vol. Le schérif lit à haute voix le code pénal de Windsor, d'où il résulte que Falstaff est condamné à mort. Des hommes d'armes emmènent à la prison le ci-devant gouverneur pour le préparer au supplice. Ils reparaissent quelques minutes après faisant escorte à leur prisonnier dont les yeux sont bandés. On le fait monter sur l'échafaud ; le malheureux gémit et confesse ses crimes passés. Mais la farce est allée assez loin : le ban-

deau tombe de ses yeux, et il se trouve devant un repas plantureux qui aurait fait venir l'eau à la bouche d'un Pantagruel. L'explication de cette comédie c'est que le roi, pour se débarrasser des fréquentes sollicitations importunes de son ancien compagnon, l'avait nommé gouverneur pour lui montrer jusqu'à quel point il était incapable de remplir des fonctions publiques. Mais comme compensation on lui promet trois repas substantiels par jour jusqu'à la fin de sa carrière.

La plupart des critiques contemporains s'acharnent si âprement contre les vices dégoûtants de sir John Falstaff que les qualités de la musique d'Adam sont reléguées au deuxième plan. *La Revue et Gazette musicale*, par exemple :

« On a déjà tenté bien des fois de mettre sur la scène française ce héros monstrueux de Shakespeare, et jusqu'ici on n'a pas eu, ce nous semble, à se louer beaucoup du résultat. Il est difficile d'apercevoir en France le côté comique de ce personnage. Sa voracité et son ivrognerie peuvent être chez nos voisins des ridicules ; ici ce sont des vices dégoûtants, et dont le spectacle n'a rien de gai... Les sales excès où se vautre Sir John Falstaff méritent d'être exclus de la scène française, car un embonpoint est une infirmité et non un travers³. »

Bien qu'il ne déplût pas à Paul de Saint-Victor de voir ce « Silène du Nord » sur la scène française, il l'y trouvait dépaycé : « Ses plaisanteries qui sentent la bière perdent leur saveur en passant dans le pays du vin. Falstaff est un type foncièrement et exclusivement britannique ; il décroît à Douvres, il n'existe plus à Calais »⁴. Le *Siècle* du 22 janvier le prend sur à peu près le même ton. Si de tels incidents carnavalesques pouvaient plaire il y a deux cent cinquante ans, aujourd'hui ils semblent ridicules ; « le goût est trop raffiné. Ce gros homme gorgé de vice et de vin révolte notre civilisation ». Seulement ce critique semble ignorer que ces incidents carnavalesques ne dérivent pas de

3. 20 janvier 1856.

4. 21 janvier 1856.

Shakespeare mais sont du cru des librettistes français. Le critique du *Ménestrel* trouve le cavalier pansu, interprété par le même artiste dans les deux pièces, beaucoup moins récréatif que dans le *Songe d'une nuit d'été* de Thomas. Il remercie froidement les librettistes de leur nouvelle tentative et espère qu'ils ne la recommenceront pas. Il reconnaît pourtant plusieurs morceaux de musique légère et sautillante qui suppléent au manque de gaieté du livret. En dépit de la prédiction du *Siècle* qui avait de la peine à croire que *Falstaff* vécût longtemps malgré sa constitution corporelle, cet opéra-comique atteignit un total de vingt-trois représentations — le chiffre le plus élevé que nous ayons trouvé depuis les opéras italiens, et qui ne sera dépassé que par ceux de *Roméo et Juliette* et d'*Hamlet*. Il obtint trois fois plus de représentations que les *Joyeuses Commères de Windsor* n'en auront dix ans plus tard.

Au lieu de perdre tant d'espace à raconter comment la reine Elisabeth aurait décidé Shakespeare à écrire « *Falstaff ou les Joyeuses Commères de Windsor* », dont il donne ensuite une analyse détaillée, le *Siècle* aurait mieux fait de lire *Henri IV*. Alors il n'aurait pas commis l'erreur de la *Gazette musicale* qui déclare que le sujet du *Falstaff* d'Adam vient, « pour une grande partie du moins », des *Joyeuses Commères*. Mais ni mistress Ford, ni mistress Page n'est cabaretière ; encore moins briguent-elles la main de sir John, tout au contraire. Les librettistes semblent plutôt s'être inspirés de certaines scènes de la pièce d'où Meurice et Vacquerie tirèrent leur *Falstaff*. Au premier acte de la première partie d'*Henri IV*, sir John prie le jeune Hal, quand il sera roi, de ne pas pendre les voleurs. Le futur roi par plaisanterie lui offre cet emploi, non en qualité de juge, comme le pense Falstaff, mais en celle de bourreau. Au troisième acte, l'hôtesse de la Tête de Sanglier lui demande carrément l'argent qu'il lui doit. Passons à la deuxième partie : au deuxième acte sir John est sur le point d'être arrêté par Fang et Snare de la part de mistress Quickly. Celle-ci, outre la plainte qu'elle porte contre lui pour dette, l'accuse d'avoir fait défaut à sa promesse de l'épouser. Le modèle de la scène avec Polly est la quatrième

scène du même acte. Falstaff fait venir des musiciens, demande une chanson joyeuse, puis épié par le prince et Poins, conte fleurette à Doll Tearsheet. Celle-ci, d'abord flattée se laisse embrasser par le vieux galant, puis le repousse. Dans le livret de Leuven et Saint-Georges l'ordre des événements est un peu interverti, mais il est peu douteux que ce sont les deux parties d'*Henri IV* qui les a fournis et non les *Joyeuses Commères*.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que, vingt-deux ans auparavant, le fécond Felice Romani avait écrit pour le maestro Mercadante un mélodrame sur la *Jeunesse d'Henri V*⁵. Outre le prince et sir John Falstaff, on y trouve comme personnages un « sceriffo », un « re d'armi », miss Elisa et miss Martinn. Est-ce que les librettistes français ont connu l'ancien livret italien ? Kruse se contente discrètement de dire que la pièce d'Adam est « en quelque sorte une continuation de la *Gioventù di Enrico V* de Mercadante »⁶. Or, nous savons qu'en 1853 Felice Romani passa quelque temps à Paris⁷. Sa femme qui l'accompagnait dit qu'il fut présenté à une foule de diplomates, d'artistes et de compositeurs ; malheureusement, sauf dans le cas de son ancien ami Meyerbeer que son mari y retrouva, elle ne précise pas davantage.

Falstaff écrit sur un sujet anglais fut le dernier ouvrage d'Adolphe Adam. Deux de ses premiers opéras : *His first Campaign* et *The Dark Diamond* composé sur des livrets anglais, avaient été représentés en 1832 à Covent-Garden, dont son beau-frère Laporte était directeur à cette époque. Quatre ans après le retour d'Adam à Paris, Balfe fit représenter un opéra sous le même titre que celui du compositeur français, mais dont l'intrigue est empruntée aux *Joyeuses Commères*⁸.

5. *La Gioventù di Enrico V*, melodramma in quattro parti di Felice Romani da rappresentarsi alla Scala..., Milan, 1834.

6. *Falstaff und die Lustigen Weiber*, etc... (*Die Musik*, VI, p. 292). Cet auteur insiste que le livret italien remonte à Shakespeare même et non pas à la *Jeunesse d'Henri V* d'Alexandre Duval.

7. Le 3 juillet 1853, la *Revue et Gazette musicale* annonce l'arrivée de Romani à Paris. Le 10, la *France Musicale* dit qu'il se propose de passer quelques mois dans la capitale. Mais jusqu'à la fin de l'année ni l'une ni l'autre de ces revues ne parle plus du visiteur distingué.

8. *Falstaff*, a comic opera in two acts by S.M. Maggioni, the music by M. W. Balfe, as represented at Her Majesty's Theatre, Haymarket, July 1838.

L'année après la première représentation de *Tannhäuser* à Paris fut repris au Théâtre Italien le *Così fan tutte* de Mozart. Cette reprise fournit aux critiques musicaux la première occasion depuis 1820 d'insister sur la prétendue ineptie du livret de Da Ponte. Scudo notamment dans la *Revue des Deux Mondes* critiqua sévèrement le stratagème absurde, et l'imbroglio incroyable de cette pièce à tiroirs dont la musique, prétendit-il, était presque à la hauteur du *Mariage de Figaro* et de *Don Juan*. Quelques mois plus tard, le même critique affirme que Carvalho, directeur du Théâtre Lyrique, avait pensé à faire traduire l'œuvre de Mozart « en y ajoutant une petite scène épisodique qui aurait remédié à la crudité de la conclusion ». Était-ce la reprise de *Così fan tutte* au Théâtre Italien, devançant ainsi son propre projet, qui décida Carvalho à accepter le livret de Carré et Barbier ? Quoi qu'il en soit, le correspondant parisien de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, entendant parler du projet de substituer l'intrigue des *Peines d'amour perdues* à celle de *Così fan tutte*⁹ exprima le souhait que la musique de Mozart convînt aussi bien à Shakespeare qu'elle avait convenu à Beaumarchais et à Molière, mais doutait fort qu'une tentative de confronter deux génies si distincts pût réussir.

On s'est plu à répéter que le livret de *Così fan tutte ossia la Scuola degli amanti* est complètement dépourvu de bon sens ; selon un critique français il est même dégoûtant. Stendhal le trouvait tout à fait contraire au talent de Mozart qui, disait-il, était incapable de badiner avec l'amour. Si ce livret n'est pas un modèle parfait du genre, au moins vaut-il celui de maint ouvrage lyrique qui s'est maintenu plus constamment. D'ailleurs en France comme en Angleterre, ce marivaudage musical a trouvé des apologistes

9. Ce n'était pas la première fois qu'on essayait de modifier ce livret. Une liste des diverses adaptations, dont la plus récente dérive de Calderon, est donnée par Hermann Abert. (*W. A. Mozart, herausgegeben als fünfte vollständig neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahn's Mozart*, Leipzig, 1919-1921, 2^e partie, pp. 641 et suiv.). Le *Dictionnaire des opéras* déclare en outre, que lorsqu'on voulut connaître *Così fan tutte* à Paris en 1807, on avait adapté la musique à une pièce intitulée *Le Laboureur chinois*.

distingués¹⁰. Il fut composé à Vienne sur la commande de l'empereur Joseph II à la fin de 1789, et représenté pour la première fois le 26 janvier 1790. On octroya à Mozart comme librettiste Lorenzo da Ponte, poète des *Nozze* et de *Don Giovanni*, qui à la demande de l'empereur prit comme sujet un épisode amoureux censé être arrivé à Vienne quelques mois auparavant.

Quelles sont les ressemblances entre le livret de Da Ponte et la comédie de Shakespeare qui ont amené Carré et Barbier à greffer l'intrigue de celle-ci sur la musique de Mozart ? Personne ne s'aviserait de contester que les intrigues des deux pièces ne soient invraisemblables. A ce point de vue, Taine compare volontiers la fantaisie de *Così fan tutte* avec celle de la forêt idéale de *Comme il vous plaira*. Deux jeunes officiers napolitains, Ferrando et Guglielmi, sont fiancés à deux sœurs Fiordiligi et Dorabella. Un vieux cynique don Alfonso, persuade les deux jeunes gens de mettre à l'épreuve la fidélité de leurs maîtresses. Ayant feint d'être appelés ailleurs par leur devoir, ils rentrent déguisés en seigneurs albanais. Grâce à Alfonso les deux sœurs reçoivent les deux étrangers qui se mettent tout de bon à leur faire ardemment la cour, si bien qu'ils viennent à bout de leur faible opposition et font appeler un notaire pour dresser le contrat de mariage. Soudain le farceur Alfonso annonce le retour inopiné des véritables amants. Les deux Albanais disparaissent précipitamment pour rentrer peu après sous leurs propres habits recevoir les confessions ingénues de ces demoiselles épouvantées. Il va sans dire que tout finit heureusement par des chansons. Dans les *Peines d'amour perdues*, le jeune Ferdinand roi de Navarre formule le projet de se séquestrer du monde. Dans la compagnie de trois seigneurs de son entourage, il va s'adonner à l'étude, rompant ainsi pendant trois ans tout commerce avec les femmes et les plaisirs. A peine cet édit est-il publié qu'il arrive de France une jeune et avenante princesse escortée de ses dames d'honneur, dont

10. Voir Jean Chantavoine : *A propos de « Così fan tutte »* dans le *Courrier musical*, novembre 1920 ; et l'ouvrage du Professeur E.-J. Dent de Cambridge : *Mozart's Operas : a critical study*, London, 1913, p. 288.

les charmes viennent bientôt à bout des austères et téméraires décisions qu'avaient prises le roi et ses trois amis. Les ressemblances entre les deux pièces qui ne sont pas très évidentes d'abord, portent plutôt sur les détails de l'action ¹¹.

La pièce de Carré et Barbier a pour titre les *Peines d'amour* tout court. Elle commence, à l'instar de *Così fan tutte*, par un trio chanté par le prince de Navarre, Biron et don Armado attablés dans une salle de verdure, lequel nous apprend la bizarre décision de ces seigneurs. Le fantasque Espagnol don Armado est chargé d'arrêter quiconque sera surpris dans la compagnie d'une femme. Il se voit tout de suite obligé de faire arrêter par Caboche (le Dull de Shakespeare) le clown Niaisot (Costard) pris en flagrant délit d'amourette avec la rustaude Jacquenette dont il est épris lui-même. A ce point un chœur salue l'arrivée de la princesse d'Aquitaine, dont le sénéchal vient annoncer la mission. En apprenant l'étrange vœu du prince, la princesse et sa joyeuse compagne Rosaline n'ont plus à cœur que de voir ces seigneurs manquer à leur serment. La première escarmouche entre Rosaline et le spirituel Biron se passe exactement comme dans Shakespeare :

BIRON

N'avons-nous pas dans le Brabant
Dansé tous deux la sarabande ?

Avec toutes les apparences du détachement le plus complet, le prince prend froidement connaissance de la mission diplomatique de la belle ambassadrice et sort. Un instant après le sénéchal rentre pour confier à sa maîtresse que le prince et Biron, déjà tombés victimes des charmes de ces dames, vont leur offrir un festin où ils s'introduiront déguisés en bohémiens. Ainsi est fait. Mais

11. A propos de l'imbroglio qui existe dans l'intrigue de *Così fan tutte* et de la manière dont la musique de Mozart se trouva alliée avec une comédie de Shakespeare, il est particulièrement intéressant de savoir que six ans avant *Così fan tutte*, Da Ponte avait tiré un livret intitulé *Gli Equivoci* de la *Comédie des méprises*. Cette pièce avait été choisie par Stephen Storace qui en fit la musique. Le rôle d'Antipholus d'Éphèse fut chanté par Michael Kelly, un des interprètes originaires des *Nozze di Figaro* de Mozart. (*Reminiscences of Michael Kelly*, Londres, 1826, pp. 236-237).

les dames ainsi averties se moquent royalement des gaucheries des prétendus bohémiens et les font chasser ignominieusement.

Au troisième acte commence le fameux chassé-croisé des lettres. Papillon, le page espiègle de don Armado qui a été chargé par son maître de remettre un billet doux à Jacquenette, et par le prince et Biron de porter des lettres amoureuses aux dames, réussit à tout embrouiller si bien que c'est Rosaline, par exemple, qui reçoit le sonnet adressé par l'Espagnol à Jacquenette. Ce plaisant contretemps tourne encore à la confusion de ces amants malgré eux. Pris ainsi en défaut ils décident de faire cause commune. Le prince et Biron se précipitent brusquement sur la scène faisant semblant de se battre et de se blesser grièvement. Armado fait venir un médecin. Ce n'est autre que cet impayable Papillon suivi de toute une suite de pharmaciens ambulants, qui au moyen d'un élixir rappelle les amants à la vie comme par enchantement. Mais c'est en vain ; les dames n'ont pas été dupes de ce manège, qui leur donne plutôt l'envie de rire que de s'attendrir.

Ayant ainsi humilié ces amants présomptueux la princesse et Rosaline décident à leur tour de les mystifier. Pour se donner ce plaisir elles adoptent le moyen dont s'était servi Shakespeare à la scène des Russes, laquelle correspond plutôt ici à la fête des bohémiens. Elles échangent le collier et le bracelet qu'elles avaient reçus en cadeau. Naturellement les amants se trompent de maîtresse ; les deux dames se démasquent en riant des confessions amoureuses du prince et de Biron restés muets de surprise. Dans un opéra-comique français il n'est guère possible qu'un Mercade vienne annoncer à la princesse la mort de son père ; mais la pièce s'achève un peu comme la comédie originale par des promesses d'une rencontre future dans des circonstances plus propices :

Prince, nous nous reverrons, je l'espère,
En France à la cour de mon père,
Avec un front moins consterné ;
Peut-être aurons-nous pardonné.

Ces paroles badines de la princesse sont suivies d'un finale conventionnel.

Ce qui précède ne donne que les grandes lignes de l'intrigue de cet opéra comique, composé, on le voit, de petits incidents tirés de la comédie shakespearienne. Les auteurs évidemment ont tenu à conserver certains traits peu importants pour l'intrigue, mais qui, pleins de pointes et de *concetti*, caractérisent certaines comédies de Shakespeare ; par exemple le dialogue d'Armado et de son page :

ARMADO

Et dis-moi, mon enfant, quel signe est-ce
Quand un homme perd la gaité ?

PAPILLON

C'est signe de tristesse.

Ils ont même conservé à la dernière scène un souvenir de la scène burlesque à la manière du *Songe d'une nuit d'été*, où les personnages comiques présentent quelques grandes figures de l'histoire et de la mythologie. Le seul reste des incidents comiques des deux pédants Nathaniel et Holofernes se trouve à l'acte III, où Jacquenette offre sa lettre à Niaisot pour la faire déchiffrer — ce dont il est tout à fait incapable. Il va sans dire que les librettistes ne se font pas scrupule d'intervenir à leur guise l'ordre de ces divers incidents.

Pour ce qui est des mystifications, des tours plaisants et des déguisements, si Carré et Barbier semblent avoir singulièrement renchéri sur Shakespeare, c'est tout simplement qu'ils sont revenus sur la comédie de Da Ponte. Si Papillon joue un rôle de première importance, ce n'est pas qu'il représente le Moth de Shakespeare, personnage assez insignifiant en somme, mais parce qu'il remplace la camériste Despina de Da Ponte. Ici pendant deux actes, il devient la cheville ouvrière de la pièce. D'ailleurs la scène où le prince et Biron se battent correspond à une scène de *Così fan tutte* où Ferrando et Guglielmi feignent de s'empoisonner. Puisqu'il n'y a pas de contrat de mariage à dresser, Papillon peut très bien devenir un médecin au lieu

d'un notaire. Cependant l'incident de la dernière scène où à l'exemple des dames, il porte une chaîne d'or pour donner le change à don Armado en se faisant passer pour Jacqueline, paraît être une invention des librettistes français.

Dans une comédie qui dérive de *Così fan tutte* et des *Peines d'amour perdues*, on ne s'attendrait guère à trouver des échos de *Beaucoup de bruit pour rien*. Mais Carré et Barbier connaissaient bien leur Shakespeare. C'est ainsi qu'au troisième acte de leur pièce, mélangeant cette fois les personnages masculins et féminins, ils font Rosaline et la princesse se moquer de Biron resté en cachette, exactement comme les amis de Bénédict se moquent de lui dans des circonstances pareilles. Au quatrième, il y a jusqu'à une ressemblance de langage. « Garnissez bien l'hameçon, avait dit Claudio, le poisson mordra ». A la dernière scène des *Peines d'amour* on trouve :

LA PRINCESSE

Le voici ; tendons l'hameçon.

BIRON (*à part*)

Mon bracelet !

LA PRINCESSE

Bien ! le poisson a mordu .

Le résultat de cette combinaison de Mozart et Da Ponte avec Shakespeare est un opéra-comique touffu et surchargé dont l'exécution, malgré la suppression des deux tiers de la musique de *Così fan tutte*, dura cinq heures ! On aurait pu prédire avec assez de certitude qu'une comédie de la première jeunesse de Shakespeare aurait peu de chance de plaire au public français — même si celui-ci n'eût pas ignoré que les noms des principaux personnages de Shakespeare avaient été empruntés aux chefs de la guerre civile qui sévit en France de 1589 à 1594¹². Et quand on apprit que la musique du divin Mozart avait été entée

12. Est-il probable que les librettistes eux-mêmes auraient transformé en « Papillon » le nom du page s'ils avaient su que *Mothe* ou *La Mothe* était le nom d'un ambassadeur français qui fut longtemps populaire à Londres ?

sur cette comédie, il aurait été étrange qu'il eût manqué des critiques pour crier au sacrilège. On se plaignit d'abord de la suppression de la plus grande partie de la musique ; ensuite de l'ineptie des adaptateurs dans le quintette dit « des adieux » par exemple, où ce sont des hommes qui pleurent au lieu des femmes ; de la substitution du dialogue parlé aux récitatifs ; de l'exécution de quelques lambeaux symphoniques comme entr'actes, à savoir le menuet de la symphonie en *sol* mineur et celui d'un des quatuors à cordes (le troisième dit d'Ortigue) ; du morcellement des morceaux de chant d'un des rôles de *Così fan tutte*, entre trois personnages du nouvel opéra, et ainsi de suite.

Scudo ne fut guère tendre pour cette adaptation ni pour ses auteurs :

« Otez à la pièce de Shakespeare l'esprit, l'imagination, les caractères saillants et vigoureux qui s'y trouvent, changez les noms des personnages, mêlez à tout cela quelques emprunts faits au libretto italien de Da Ponte, coupez en morceaux la musique de Mozart, faites pleurer les hommes au lieu des femmes, renversez la donnée dramatique en transportant la scène dans une cour princière du seizième siècle, et vous aurez la belle combinaison de MM. Michel Carré et Jules Barbier, aidés dans cette noble besogne par M. Prosper Pascal ¹³ ! »

Ce n'était pas qu'il méconnût les mérites de la comédie de Shakespeare laquelle, dit-il, « est une des grandes fresques dramatiques remplies de bruit, de poésie et d'éclats de rire, comme il y en a tant dans l'œuvre du poète anglais ». Au contraire, ce qu'il n'approuvait pas c'était ce « mariage forcé », l'« accouplement monstrueux » de cette pièce avec *Così fan tutte*, d'où avait résulté un pastiche informe, une mascarade ridicule de princes et de princesses, sans physionomie historique et sans caractère. D'autre part Joseph d'Ortigue s'empresse d'exprimer son admiration pour ces grands monuments de l'esprit humain que sont *Hamlet*, *Othello* et autres tragédies du grand Shakespeare qu'il

13. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1863.

considère « un des génies nourriciers de l'humanité ». A propos du nouvel opéra-comique, il s'est avisé de lire les *Peines d'amour perdues* dans la traduction de Guizot, et il déclare sans ambages qu'il n'a jamais rien lu « de plus ennuyeux, de plus assommant, de plus lourdement alambiqué, de plus prétentieusement subtil ». Il défie à qui que ce soit de lui montrer « un dialogue plus torturé, plus diffus, plus hérissé de pointes inintelligibles et grossières qui blessent à la fois le bon sens et le goût ». Voilà une distinction bien nette entre les comédies et les tragédies ! Après une telle boutade, on ne s'étonne plus qu'il se demande si après tout le livret de Da Ponte est si mauvais, malgré son absurdité et son invraisemblance. Puisqu'il a une aussi pauvre opinion de la comédie de Shakespeare, il s'acharne d'autant plus contre les idiots qui ont accolé les noms de Mozart et de Shakespeare dans la même œuvre. « Pour Shakespeare cela m'est bien égal, dit-il ; mais pour Mozart, c'est autre chose ». Il est loin d'attribuer à Carré et à Barbier les défauts qui déparent la pièce et qui, fait-il observer avec une grande satisfaction, « ont été si sévèrement relevés par le critique Johnson » ; au contraire : « En empruntant à Shakespeare sa fable nos auteurs l'ont dépouillée de ses divagations, de ses obscurités, de ses déclamations ampoulées et prétentieuses »¹⁴. Le *Figaro* est du même avis ; il estime que le choix d'une pièce fantaisiste de Shakespeare pleine de conversations alambiquées, de coq-à-l'âne et de calembours est un choix malheureux pour rentoiler une partition de Mozart. Paul Bernard dans le *Ménestrel*¹⁵ prétend examiner avec équité les diverses opinions, et trouve fort exagérés les griefs qui s'étaient attachés à la substitution d'un nouveau poème à celui de Da Ponte. Dans le cas d'un *Don Juan* ou d'un *Guillaume Tell* un pareil essai ne se tolérerait pas, mais dans celui de *Così fan tutte*, dont la donnée est si absurde, il n'y a pas d'inconvénient, au contraire : « Avec *Peines d'amour* nous gagnons un livret possible pour des oreilles françaises, un ingénieux tour de force pliant une charmante comédie de Shakespeare à la

14. *Journal des Débats*, 12 avril 1863.

15. 3 avril 1863.

ravissante musique de Mozart ». Il est convenu que les intentions du musicien ont été sacrifiées ; mais Bernard soutient que même ce délit est atténué par le fait que les numéros musicaux ne se suivent pas, mais sont séparés par du dialogue parlé. Le *Ménestrel*, approuve le changement grâce auquel ce sont des hommes et non des femmes qui jouent les rôles équivoques, et sur qui retombe tout le ridicule de la pièce. Celui-ci fut le seul mérite que le *Temps* reconnût à la pièce.

Malgré les critiques hostiles et la nature hybride de cette œuvre, elle atteignit dix-huit représentations, dont la première eut lieu le 31 mars 1863. Ce succès relatif s'explique, en partie du moins, par la manière admirable dont la pièce fut jouée et montée ; car on était aux premiers mois de la nouvelle salle de la place du Châtelet inaugurée sous la direction de Carvalho, réintégré dans ses anciennes fonctions le 30 octobre de l'année précédente, avec la remise à la scène de *Faust* et *Robin des Bois*. Les *Peines d'amour* offrent encore l'exemple d'une œuvre shakespearienne qui a fait sa première apparition en France sous une forme lyrique. La comédie elle-même n'a été représentée qu'en 1911. Mais quant au succès des représentations de 1863, ce serait plutôt dans la musique de Mozart qu'il faudrait en chercher la raison que dans l'intrigue compliquée et accidentée de Carré et Barbier tirée de Da Ponte et de Shakespeare.

L'année du tricentenaire de la naissance de Shakespeare passa sans qu'aucun nouvel ouvrage lyrique parût à Paris. Le 21 avril de l'année suivante on donna au Théâtre Lyrique pour la première fois en France le *Macbeth* de Verdi, qui avait paru dix-huit ans auparavant à Florence. Huit jours plus tard Verdi écrivit de Bussetto à Léon Escudier à propos du succès de cette représentation :

« En effet, j'ai remarqué dans certains journaux français certaines phrases qui admettaient un peu de doute... Un tel trouve le sujet sublime mais peu approprié à la musique ; tel autre pense que je ne connaissais pas Shakespeare (*sic*) quand j'écrivis *Macbeth*. Là ils ont bien tort. Il se peut que je n'aie pas bien rendu *Macbeth*, mais que

je ne connais pas Shaspeare (*sic*), que je ne le comprends pas et que je ne le sens pas, non ! par le ciel, non ! C'est le poète de ma prédilection que j'ai eu entre les mains dès ma première jeunesse et que je lis et relis continuellement ».

Un des grands amis personnels de Verdi était Giulio Carcano, le troisième grand traducteur italien de Shakespeare (après Leoni et Rusconi), dont Verdi avait fait la connaissance en 1842 au salon de la comtesse Maffei ¹⁶. Le compositeur dut son introduction dans cette compagnie brillante que fréquentèrent entre autres Balzac, Gautier, Rossini et Liszt, au triomphe qu'il venait de remporter avec son *Nabucco* à la Scala. C'est là que le musicien et le littérateur se lièrent d'une amitié qui devait exercer une influence considérable sur la carrière de Verdi. Cinq ans après leur rencontre Carcano fit paraître sa traduction de *Macbeth* ; le 14 mars de la même année, Verdi fit représenter au Théâtre de la Pergola à Florence son opéra sur le même sujet.

Des œuvres qui avaient précédé *Macbeth*, quatre avaient été des adaptations lyriques d'œuvres dramatiques de Victor Hugo, Voltaire, Schiller et Byron ; à savoir, *Ernani*, *Alzire*, *Giovanni d'Arco* (*Die Jungfrau*) et *I due Foscari*. C'est déjà une indication très nette de l'intérêt que Verdi portait aux littératures étrangères. Du reste, les adaptations littéraires ne s'arrêtent pas là : *Falstaff* et *Otello* de Shakespeare, *Luisa Miller*, et *Don Carlos* de Schiller, la *Traviata* de Dumas fils, et *Rigoletto* de Victor Hugo sont là pour l'attester. Quant aux projets qui ne se réalisèrent jamais et qui forment le sujet des très intéressantes *Curiosità Verdiane* de Fontana, on relève entre autres sujets *Marion Delorme* et *Ruy Blas*, *Caïn* (de Byron) et encore trois pièces de Shakespeare : *La Tempête*, *Hamlet* et le *Roi Lear*. C'était Carcano lui-même qui voulait lui préparer le livret d'un *Hamlet*, mais le maître avec une grande discrétion, non sans regret pourtant, renonça à ce projet. Il fut naturellement fort intéressé en apprenant la mise en étude de l'*Hamlet* de Thomas, et pria son librettiste fran-

16. C.-R. Barbiera : *Il Salotto della Contessa Maffei e la società milanese* (1834-1886), Milan, 1895, pp. 91 et suiv.

çais, Du Locle, de lui en envoyer le livret le plus tôt possible. « Je suis curieux d'apprendre comment vos poètes ont traité Shacspeare (*sic*) », écrit-il dans une lettre du 19 février 1868. Ce fut une grosse déception ; le 14 mars, il écrivit encore « Pauvre Shakespeare ! Quel'on l'a maltraité. » Pendant une quinzaine d'années il caressa l'idée de composer un opéra sur le *Roi Lear*. Il avait suggéré ce sujet lui-même à son librettiste Cammarano en 1850 ; il le reprit en 1853 et le discuta longuement avec Antonio Somma¹⁷. C'est une coïncidence curieuse que la correspondance de Verdi à ce sujet ait été particulièrement active à l'époque même où Deschamps faisait représenter sa *Cordélia* à Versailles. C'était à propos du *Roi Lear* que Verdi déclara qu'il préférerait Shakespeare à tout autre dramaturge sans en excepter les Grecs.

Si sa conception de la manière dont le personnage du Fou devrait être traité musicalement nous fait douter de la véritable valeur de l'appréciation de Verdi à l'égard de Shakespeare, il faut reconnaître d'autre part que le compositeur n'attendait pas qu'un librettiste vînt lui offrir un sujet shakespearien ; au contraire c'était lui-même qui prenait l'initiative. L'inflexibilité dont il usait envers ses librettistes ainsi qu'envers ses interprètes était de notoriété courante. Pour *Macbeth*, il fit lui-même le livret en prose et puis le remit au docile Francesco Piave « à versifier »¹⁸. Le choix immédiat de *Macbeth* comme sujet de

17. Verdi proposa le *Roi Lear* au lieu d'un épisode du *Sordello* de Brown- ing auquel avait pensé Somma. Selon le scénario qu'en fit Verdi, les personnages principaux devaient être le roi, Cordélia, Edgar, Edmund et le Fou. « Je vous recommande spécialement le caractère du Fou, écrivit-il à Somma, pour lequel j'ai une affection particulière — il est original, si profond ! — et de proposer d'en faire un contralto ! Après deux ans il renonça au *Roi Lear* et aborda la tâche moins périlleuse de composer le *Bal masqué* ; mais il songeait encore au *Roi Lear* en 1865 (voir par exemple la lettre du 19 juin, où il est parlé aussi d'*Antoine et Cléopâtre*). Pour un résumé de la correspondance de Verdi et Somma voir R.A. Streatfeild : *Verdi and King Lear* (*Musical Times*, mai 1905) ; pour la correspondance elle-même : *Rè Lear e Ballo in Maschera*, lettere di Giuseppe Verdi al Antonio Somma pubblicate da Alessandro Pascolato (Città di Castello, 1902).

18. « Ne feci io stesso la selva, écrivit-il à Tito Ricordi en 1857 ; anzi più della selva feci distesamente il dramma in prosa colla distribuzione di atti, scene, pezzi ecc., poi lo diedi a Piave da verseggiare ». A cette occasion, trouvant à redire à la versification du pauvre Piave, il pria son ami Andrea Maffei de repasser le deuxième chœur des sorcières (acte III) et la scène du somnambulisme.

l'opéra qu'il avait promis pour Florence s'explique plutôt par les chanteurs dont il disposait. Sur trois sujets qu'on lui avait offerts, il choisit *Macbeth* parce que le rôle du protagoniste étant destiné à un baryton, celui du ténor devint d'une importance secondaire et put être confié sans grand risque à un chanteur que Verdi ne connaissait pas encore. Les détails de la mise en scène de cet opéra, l'intransigeance de Verdi vis-à-vis des artistes, et les trois mois que consacra la *prima donna* à l'étude de la scène du somnambulisme ne nous regardent pas ici. Qu'il suffise de dire que grâce en partie aux prétendues allusions politiques que les Italiens du *risorgimento* se complurent à relever dans le chœur des exilés écossais et l'air de Macduff qui le suit, *Macbeth* obtint un succès qui fit beaucoup pour augmenter la renommée du maestro dans son pays.

En 1848 Verdi déclara à Cammarano qu'il s'intéressait plus à cet opéra qu'à n'importe quelle autre de ses oeuvres. Dix-sept ans plus tard, il s'y intéressait encore assez pour le remanier exprès pour le Théâtre Lyrique de Paris. Cette proposition lui vint de la part des Escudier. Dès 1837, les deux frères Léon et Marie avaient fondé à Paris *La France musicale* qui, en soutenant l'école de musique italienne faisait concurrence à la *Gazette Musicale* de Schlésinger, champion de la musique allemande. Ils avaient annexé à leur revue une sorte d'agence lyrique qui se chargeait de la négociation des affaires ayant rapport aux nouveaux ouvrages et à l'engagement des artistes. Vingt ans avant la production de *Macbeth* à Paris, Verdi avait été présenté au public parisien lors de l'exécution de *Nabucco* au Théâtre Italien. Malgré le peu de succès de cet ouvrage, les Escudier firent représenter en 1846 au même théâtre *Ernani*, camouflé, grâce aux réclamations de Victor Hugo, sous le titre innocent d'*Il Proscritto*. Ils furent également responsables de la traduction française du même *Ernani* et des *Due Foscari*. En 1865, Paris avait déjà entendu la plupart des opéras de Verdi au Théâtre Italien, au Théâtre Lyrique, ou à l'Opéra ; *Macbeth* cependant avait le mérite d'être une nouveauté.

Le 22 octobre 1864 le compositeur écrivit à Léon

Escudier qu'il avait revu sa musique, et qu'il y avait trouvé beaucoup à redire. Carvalho avait tenu à monter cette œuvre avant le 10 janvier 1865 ; mais les nombreux remaniements demandèrent beaucoup de temps. La correspondance de Verdi à cette époque fourmille d'idées qui lui passent par la tête pour mettre sa partition au point. La plupart de ces détails ont un intérêt technique seulement. Ce qui est plus intéressant à notre point de vue, c'est de voir l'importance qu'attache Verdi à la mise en scène, aux positions des acteurs, à leurs costumes. Là il se montre véritable homme de théâtre. Lors de la production de *Macbeth* en Italie, Lanari, directeur de la Pergola, avait reproché à Verdi le manque de directions scéniques. Le compositeur suppléa à ce défaut en précisant par exemple, la manière dont le spectre de Banquo devait apparaître de dessous la scène, légèrement recouvert d'un voile gris, échevelé et avec des blessures visibles. « Toutes ces idées, écrivit-il alors, je les ai eues de Londres, où l'on a joué cette tragédie pendant deux cents ans ». De Londres aussi il s'était procuré des modèles pour les costumes appropriés à ces personnages tout à fait étrangers à la scène italienne. En 1847 il était peu probable que Verdi eût jamais vu une représentation de *Macbeth*, mais lorsqu'il en vint à remanier sa partition pour Paris, il informa Escudier à propos de cette scène qu'il avait vu jouer *Macbeth* « plusieurs fois, en France, en Angleterre, en Italie, et partout ». Il recommande pour la production parisienne le même procédé qu'il avait fait adopter à Florence. « A cette occasion, dit Verdi, je fis paraître Banquo avec une longue blessure au front, sortant d'une trappe qui se trouve justement à la place de *Macbeth*. Il resta immobile, et ne fit que secouer la tête au bon moment. Il était terrifiant ». A cette recommandation il joint un petit schéma indiquant les positions relatives de *Macbeth*, de sa femme et des convives sur la scène¹⁹. Pour l'apparition d'Hécate à la scène des sorcières, laquelle au rebours de celles-ci ne doit pas danser, il insiste pour que

19. Voir surtout la lettre du 23 janvier 1865 (*Music and Letters*, 1923).

l'adagio qui accompagne cette scène soit exécuté comme l'indiquait la partition, c'est-à-dire avec la basse clarinette, le basson et les violoncelles « qui produisent la sonorité sombre et austère exigée par la situation ». Il insiste également sur une fidèle exécution de la scène des huit rois. Il faut qu'un orchestre réduit comportant hautbois, clarinettes, bassons et un contrebasson, qui seul peut produire un effet de mystère et de tranquillité soit placé « sous la scène assez près d'une trappe ouverte pour que les sons en sortent et se répandent par tout le théâtre, mais mystérieusement comme d'une grande distance ». Remarquons en passant que c'est surtout pour les scènes qui tiennent du surnaturel que Verdi prodigue ses indications scéniques. Il n'y a pas de preuve absolue que toutes ces instructions furent suivies à Paris, mais il est probable qu'Escudier a veillé à ce qu'elles le fussent.

On est dispensé de donner un résumé de l'action de la pièce par le fait qu'elle suit très fidèlement Shakespeare. Il y a bien entendu de nombreuses coupures et compressions ; par exemple les deux premières scènes des sorcières sont fondues en une seule, et on ne s'attendrait guère à voir conservées la scène du portier et celle du meurtre de Lady Macduff. Mais même avec ces suppressions, cette version résume plus complètement l'action de la pièce originale que n'importe lequel des opéras examinés jusqu'ici.

En considérant d'un point de vue comparatif les critiques que *Macbeth* provoqua à Paris il faut se rappeler qu'en 1865 la connaissance de Shakespeare en France était beaucoup plus répandue qu'elle ne l'avait été dans l'Italie de 1847. Les Français du reste n'avaient aucune raison d'être émus par le chœur des exilés ou par l'air patriotique de Macduff. « Le beau et terrible drame de Shakespeare a été défiguré, lacéré, disloqué, mis en pièces par un librettiste italien, il signor Piave », s'indigna Joseph d'Ortigue²⁰, qui aurait dû plutôt, comme nous l'avons vu, faire tomber ce blâme sur Verdi lui-même. Selon lui, ce sujet des plus dramatiques est devenu « un sujet de mélo-

20. *Journal des Débats*, 29 avril 1865.

drame vulgaire, où le merveilleux a fait place au grotesque, le fantastique à des jeux d'ombres chinoises ». Quant aux danses et aux fantasmagories des sorcières, il les trouve parfaitement ridicules. « Evoque-t-on ce grand nom de Shakespeare pour livrer les plus belles conceptions de son génie à la risée publique ? Qu'on y prenne garde : on ne joue pas à ce colosse. On se figure ne lui emprunter qu'un sujet, mais ce sujet, quelle musique et surtout quelle musique italienne sera-t-elle (*sic*) capable de l'étreindre ? » Ensuite d'Ortigue cite avec pleine et entière satisfaction l'opinion d'un compatriote de Verdi ²¹ qui, en commentant les oeuvres du compositeur n'avait pas voulu perdre son temps à noter « toutes les inconvenances, les difformités et les inepties de ce malheureux mélodrame ». Mais ce travestissement ne rend pas le critique aveugle aux mérites de la musique. Bien qu'il n'en dise rien, il a dû trouver fort plaisant qu'un chœur de sicaires vienne prévenir l'auditoire de l'attentat contre Banquo et son fils ; mais cela ne l'empêche pas de trouver le chœur lui-même un des meilleurs morceaux de l'opéra. Il relève comme exemple hors ligne du réalisme musical la ritournelle de hautbois dans la scène du somnambulisme laquelle, déclare-t-il ironiquement, faisait naître une sensation de douleur physique. Soit dit en passant que les citations dont se sert d'Ortigue dans son compte-rendu sont encore tirées de la traduction de Guizot. Ce qui choque Weber au point de vue musical, c'est que Lady Macbeth roucoule de la même façon que le plus noir scélérat de la pièce ; au point de vue dramatique il s'égayé prodigieusement en relevant l'absurdité de tout ce régiment de sorcières (c'est son mot) et du combat final qui se passe sur la scène. En somme, dit-il, il est impossible d'imaginer une pièce moins appropriée pour la musique. Il n'est pas adversaire de la musique de Verdi — « mais, de grâce, plus de repeints ni de replâtrages, ... et surtout plus de travestissement musical ou plutôt, antimusical de Shakespeare ». ²²

Paul de Saint-Victor est d'abord agacé par cette

21. Abraham Basevi : *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Florence, 1859.

22. *Le Temps*, 16 mai.

multiplication inutile des sorcières en chœur ; d'ailleurs l'air de bravoure que chante Lady Macbeth jure trop ouvertement avec la voix sourde et sombre du personnage shakespearien tel qu'il le concevait. Surtout, il voudrait supprimer le *brindisi* joyeux qu'entonne Lady Macbeth à la scène du banquet, lequel nous paraît aujourd'hui comme l'absurdité la plus choquante de toute la pièce. Cette verve brillante, dit-il, est tout à fait déplacée dans ce cadre :

« Et puis, se figure-t-on Lady Macbeth filant la roulade et vocalisant une chanson à boire ? Autant vaudrait nous montrer Frédégonde, la couronne sur l'oreille, et *sablant* l'hydromel dans un crâne humain. Toute cette musique de fête est sautillante et mesquine, en désaccord avec l'horreur et la solennité de la scène. »

Et pourtant l'*Art musical* nous apprend que cet air, dont la deuxième strophe fut dite par Macduff, fut redemandé ! Enfin Saint-Victor constate partout la même impression de désaccord et de dissonance. Comme partition la musique est pleine de feu et de puissance et accuse une grande entente dramatique ; si elle ne s'élève jamais au diapason du drame c'est parce que, tout en exprimant admirablement quelquefois les sentiments généreux qui sont en jeu dans *Macbeth*, elle ne s'élève pas assez haut pour traduire la forme spéciale que revêtent ces passions. Le critique profite de cette occasion pour souhaiter une reprise du *Macbeth* de Jules Lacroix « la seule production fidèle et vivante que le théâtre contemporain nous ait donnée du drame de Shakespeare »²³. Paul Bernard dans le *Ménestrel* (7 mai) demande comment un jeune compositeur inexpérimenté pourrait espérer traiter avec succès un sujet si sombre, sans contrastes, sans amour, sans tendresse et sans charmes, et qui roule exclusivement sur l'ambition, le crime, le remords et l'expiation. Dans la partition il relève la fugue mouvementée qui est censée traduire la scène de la bataille.

23. *La Presse*, 24 avril 1865.

Ce morceau, a propos duquel Verdi se raillait d'être retombé dans les formules académiques qu'il détestait, compte parmi les additions apportées à son œuvre pour les représentations parisiennes. Marie Escudier prophétise aux lecteurs de *La France musicale* que la foule se pressera longtemps aux représentations de *Macbeth* ne fût-ce que pour entendre Madame Rey-Valla transporter la salle entière avec son *brindisi* qu'elle chante « avec un brio et un charme inexprimables ». La cause de l'admiration sans réserve qu'avait manifestée le public, prétend-il, réside dans le sujet lui-même. « *Macbeth* est assurément une des œuvres capitales de Shakespeare, mais si sublimes que soient les horreurs à travers lesquelles se meuvent les personnages du drame, l'imagination se fatigue à suivre cette longue procession de cadavres, fantômes si l'on veut, de l'imagination, mais enfin spectacle peu agréable à contempler, quand pas une seule lueur d'espérance ne vient sillonner ce chaos d'abominations et de crimes »²⁴.

L'Art musical dont Léon Escudier était directeur, est plein d'éloges qui sont pourtant loin d'être enthousiastes. Il avoue que la raison dramatique est peut-être un peu froissée du fameux *brindisi* ainsi que de l'addition du ballet de sylphes ajouté à la deuxième scène des sorcières. Mais, prétend-il, la musique est si remarquable, si cadencée, si originale, si adorablement caractéristique, que cette intercalation peut se justifier. Chose curieuse, en prophétisant un succès pour cet ouvrage, il fait ressortir une analogie tirée de la préface de Victor Hugo à la traduction de Shakespeare par son fils, entre l'opposition que rencontrèrent ceux qui introduisirent Shakespeare en France et celle que rencontrera le musicien italien.

Le 3 juin 1865, Verdi écrivit à Léon Escudier que, tout compte fait, *Macbeth* avait été un four auquel du reste il ne s'était pas attendu. En effet, il fut retiré après quatorze représentations. Les Français de 1865 étaient sans doute moins susceptibles de commettre l'erreur du régisseur de la Pergola en 1847 qui pensait que la période de *Macbeth*

24. *La France musicale*, 23 avril 1865.

était celle d'Ossian ou des dernières années de l'Empire romain ; mais les critiques que nous avons cités avaient probablement vu *Macbeth* sur la scène, et purent ainsi se rendre compte des inepties de l'opéra ²⁵. Comme nous l'avons vu, tout en condamnant les défauts du livret, ils ne ménagèrent pas leurs éloges à la musique de Verdi. Il est peut-être digne de remarque qu'aucun de ces critiques ne s'avise de rappeler que Chélard et Rouget de Lisle avaient donné un *Macbeth* en 1827. Cette œuvre, paraît-il, était déjà bien oubliée en 1853, si bien que lorsque vers la fin de cette année Chélard vint à Paris donner un concert de sa musique instrumentale, *La France musicale* parla avec enthousiasme de la magnifique ouverture de *Macbeth*, drame lyrique que l'auteur avait composé pour l'Allemagne !

« Il est semblable en ce moment à Don Juan, ce grand Shakespeare, écrivit Jules Janin dans les *Débats* du 28 mai 1866 ; il est partout dans ce Paris qui ne sait plus suffire à sa propre joie ». Le 25 le Théâtre Lyrique avait monté les *Joyeuses Commères de Windsor* d'Otto Nicolai dans une traduction de Jules Barbier ; le lendemain le célèbre tragédien Ernesto Rossi donnait au Théâtre Italien une représentation d'*Hamlet* dans la traduction de Rusconi ; le jour même où Jules Janin écrivait sa notice, le Théâtre de la Porte Saint-Martin annonçait une reprise de *Richard III* ²⁶ qui parut le 29, pendant que Rossi jouait *Othello* aux Italiens ; le 30 mai, deuxième représentation des *Joyeuses Commères*, le 31, deuxième de *Richard III*, et ainsi de suite. En effet, jusqu'au 21 juin il n'y a que deux jours sans quelque représentation shakespearienne annoncée, soit *Richard III* en français, soit *Othello* ou *Hamlet* en italien, soit une traduction française des *Joyeuses Commères* ajustée sur de la musique allemande.

25. Parmi les représentations de *Macbeth* qu'on avait vues à Paris étaient celles que donna la tragédienne italienne Madame Ristouri au Théâtre Italien en 1855 et 1857. Le 16 novembre de cette dernière année, Wilhelm Taubert faisait jouer à Berlin son opéra sur le même sujet (texte de Fr. Eggers).

26. De Victor Séjour, représenté pour la première fois au même théâtre le 28 septembre 1852. C'était la première adaptation de cette pièce destinée à la scène depuis celle de Rozoi (1781)

Dans son feuilleton du 4 juin, Janin avait en outre trouvé occasion de parler du *Marchand de Venise* traduit par Daffroy de la Monnoye, des *Œuvres apocryphes* traduites par François-Victor Hugo, la nouvelle traduction entreprise par Émile Montégut, de l'*Hamlet* de Delacroix et de l'*Othello* de Théodore Chassériau. Des diverses représentations shakespeareiennes de cette année, les moins réussies furent certainement celles des *Joyeuses Commères*, ce qui tenait moins à la concurrence que la Porte Saint-Martin et le Théâtre Italien faisaient au Théâtre Lyrique qu'au sujet même de l'opéra.

Die Lustigen Weiber von Windsor étaient le seul opéra en langue allemande composé par Nicolaï, qui jusque-là avait écrit toutes ses œuvres sur des poèmes italiens. Après son retour d'Italie en 1841, Nicolaï se fixa à Vienne où il donna deux de ses œuvres italiennes, *Il Proscritto* et *Il Templario* sous les titres de *Die Heimkehr des Verbannten* et *Der Tempelritter*. Après avoir essuyé des échecs dans ces deux tentatives, il se décida à écrire un opéra sur les *Joyeuses Commères*. Avec l'aide d'un ami, il esquaissa lui-même le plan des premières scènes, qui servirent plus tard comme point de départ pour le livret de Mosenthal. L'ouvrage achevé en 1846 fut refusé par le directeur du théâtre à Vienne sous le prétexte que, selon les termes de son contrat, Nicolaï aurait dû le présenter l'année précédente. Presqu'en même temps le malheureux musicien perdit son poste de chef d'orchestre au théâtre Kärntnerthor. Aigri, et resté un an sans emploi, il devint en mai 1848 chef d'orchestre à l'Opéra de Berlin. Dix mois plus tard, le 9 mars 1849, l'opéra des *Lustigen Weiber*, auquel avait été ajoutée une chanson à boire tirée du *Soir des Rois*, fut enfin représenté. Comme le *Falstaff* de Verdi, cet opéra fut la dernière œuvre de Nicolaï. Bien que malade, il dirigea les quatre premières représentations; le 11 mai il était mort.

C'est sans doute à ses relations avec le compositeur du *Songe d'une nuit d'été* que Nicolaï dut sa première connaissance des pièces de Shakespeare. En 1832, à l'académie de Zelter à Berlin il rencontra Mendelssohn, de retour de Londres,

à qui il dédia plus tard son *Stürm, stürm du Winterwind*, composé sur la traduction de *Comme il vous plaira* de Schlegel. Mais quant au choix immédiat du sujet des aventures de sir John Falstaff il est fort probable que ce fut un résultat de ses voyages en Italie, comme le fut certainement le choix du *Templario*, inspiré de l'*Ivanhoë* de Pacini²⁷. En 1838 il passa quelque temps à Novara chez Saverio Mercadante. C'était précisément ce maestro, on s'en souvient, qui avec Felice Romani avait introduit Falstaff sur la scène lyrique italienne quatre ans auparavant dans la *Gioventù di Enrico V*, dont il a été parlé déjà à propos du *Falstaff* d'Adolphe Adam.

En 1866, le nom de Nicolai était peu connu en France. S'il faut en croire *La France musicale*, on avait déjà parlé à diverses reprises de représenter le *Templario* à Paris ; il n'y parut pourtant que deux ans après les *Joyeuses Commères*.²⁸ Ernest Reyer, écrivant en 1864, nous dit que le directeur du Théâtre Lyrique avait déjà pensé à monter les *Joyeuses Commères* de Nicolai²⁹, dont l'ouverture fut cette même année chaleureusement accueillie et bissée aux concerts Padeloup. Presqu'en même temps *Die Lustigen Weiber* paraissaient à Londres sous le titre de *Falstaff*. Au Théâtre de Sa Majesté on avait intercalé entre les numéros musicaux du dialogue shakespearien authentique. Cette restitution avait forcément amené celle des trois chenapans Pistol, Nym et Bardolph, que les auteurs allemands avaient écartés. En France, Barbier prit le parti de conserver deux de ces personnages. Malgré un effort apparent du librettiste allemand pour diminuer le nombre de ses interprètes, effort qui consistait à fondre en une seule personne Page et le juge de paix Shallow, Barbier s'attira le reproche d'avoir conservé trop de personnages

27. Qu'il vit à Naples, avril 1835. *Le Templario*, livret de Marini d'après un plan de Nicolai lui-même, fut donné le 11 février 1840 à Turin. (Voir G.R. Kruse : *Otto Nicolais Italienische Opern*. S. I. M. Jahrgang XII, fév-mars, 1911).

28. Théâtre des Italiens 28 janvier 1868 ; il avait été donné à Bordeaux en français en 1864.

29. Ce qui explique peut-être l'existence d'un livret français daté de 1863 (ou de 1862 ? — voir bibliographie). Voir le chapitre *Souvenirs d'Allemagne* dans les *Notes de musique* de Reyer. Paris, 1875, p. 134.

et une double intrigue. Les tours des deux commères (qui se servent cette fois d'un sac au lieu d'un panier à linge) sont flanqués comme dans l'original des intrigues amoureuses de Caius et Nigaudin (Slender) auprès de la jolie Anne. Caius, tout en restant ridicule, n'est plus médecin, — ni français, bien entendu ; il est devenu un capitaine fanfaron. Page et Ford, devenus Fluth et Reich dans le livret allemand, reprennent leurs noms propres. Barbier a conservé la chanson à boire au deuxième acte, mais sa traduction ne laisse pas deviner que le livret allemand, imité par le livret anglais, avait adapté à cette intention la chanson du clown à la fin du *Soir des Rois*. A la deuxième scène, Barbier se sert adroitement de Nym et de Pistol qui, habillés en rouge et en vert selon les prévisions de Page et de sa femme, sont enlevés par Caius et Nigaudin, pendant que la véritable Anne s'en va se marier avec Fenton. Comme reproduction des intrigues des *Joyeuses Commères* de Shakespeare cette version, on le voit, est assez complète ; il n'y a guère que Shallow et sir Hugh Evans qui manquent. Ainsi jusqu'en 1866, les deux versions musicales qui reproduisent le plus fidèlement les divers incidents des pièces originales sont d'origine italienne et allemande.

La France Musicale croit inutile de donner un résumé de la pièce puisque tout le monde l'a lue dans l'original ou dans quelque traduction. « A présent, dit-elle, tous les personnages des *Joyeuses Commères* sont pour nous de vieilles connaissances ». Elle estime qu'au lieu d'emprunter son dialogue parlé à l'original anglais, Barbier eût mieux fait de traduire en simple prose les récitatifs de Mosenthal. Presque tous les critiques sont d'accord que la longueur excessive de ce dialogue nuit à l'effet de la musique, qui pourtant, assure-t-on, deviendra certainement populaire en France. Dans les *Débats* du 5 juin, Joseph d'Ortigue réitère sa révérence pour Shakespeare tragédien, mais fait observer que, à l'exception du *Béatrice et Bénédicte* de Berlioz et du *Songe d'une nuit d'été* de Thomas (*sic*), les sujets empruntés aux comédies de Shakespeare réussissent rarement sur la scène lyrique ! Dans son œuvre, dit-il, Shakespeare donne une représentation complète de la vie

réelle à tous les degrés de l'échelle sociale ; mais c'est précisément pour cela qu'il n'a rien de français, et que ses personnages comiques se prêtent mal à être habillés à la mode française ! Les éloges de la musique et les souhaits qu'elle puisse réussir manquent d'enthousiasme et sonnent faux.

Cet opéra fournit aux critiques une belle occasion de prodiguer des épithètes désobligeantes au malheureux Falstaff. Bertrand dans le *Ménéstrel* commence par l'appeler « un type irrésistible » déjà naturalisé et accrédité auprès du public parisien, mais son jugement sur cette traduction inutile est peu favorable³⁰. Weber dans le *Temps* qualifie Falstaff coup sur coup d'aventurier, de fat, de débauché et de lourdaud ; pour la critique de *La France Musicale*, c'est le type de la lâcheté vantarde, « un gascon d'Outre-Manche, matamore doublé d'un Gargantua ». Weber estima qu'il avait été assez étrillé par la critique dans le *Songe d'une nuit d'été* pour qu'il fût charitable de ne pas l'accabler davantage. Il est vraiment plaisant de voir ce même critique déclarer qu'il aurait été de bon goût (cet éternel bon goût!) de ne pas pousser aussi loin la mystification qu'on fait subir au simple Nigaudin et au bravache Caius. C'est prendre cette joyeuse comédie bien au sérieux ! — comme le font Clément et Larousse d'ailleurs, qui estiment qu'un divertissement n'est pas le moyen le plus efficace de guérir sir John Falstaff de sa galanterie.

Au point de vue musical le trait le plus curieux des représentations à Paris en 1866 fut l'emploi du *Rule Britannia* comme introduction et finale du troisième acte³¹.

30. C'est lui qui est responsable du dicton cité avec approbation par Clément et Larousse que seuls les chefs d'œuvre ont bénéficié du libre échange et de l'admiration internationale.

31. Sur les paroles suivantes :

Dieu donne aux femmes sur la terre
Des armes contre un suborneur (*bis*) ;
Notre gaîté peut n'être pas austère
Sans qu'il en coûte à notre bonheur.

Refrain :

Et l'Angleterre dira longtemps encore
La folle histoire de Windsor.
Dans le silence et le mystère
L'amour le conduira vers nous (*bis*) ;
Mais ce n'est pas dans l'île de Cythère
Que nous donnons nos rendez-vous .
Et l'Angleterre etc.....

« Je doute fort, dit le critique du *Temps*, que les Anglais soient bien flattés de ce travestissement ». Tandis que l'opéra de Nicolai n'atteignit que sept représentations à Paris, il a été donné à Londres aussi récemment que 1907. L'ouverture étincelante et joyeuse jouit de la distinction d'être le seul extrait de n'importe laquelle des œuvres dont nous avons parlé jusqu'ici, qui soit exécutée régulièrement dans les pays anglo-saxons ; on l'entend encore aujourd'hui aux représentations des *Joyeuses Commères* dans la ville natale du poète lui-même.

En 1831, un jeune pensionnaire du Lycée Saint-Louis âgé de douze ans et demi, visita le Théâtre des Italiens pour la première fois de sa vie. Une attente de deux heures par un froid glacial fut amplement récompensé par le ravissement qu'il éprouva à l'audition d'*Otello* interprété par les grands artistes de l'époque, la Malibran, Rubini, Lablache et Tamburini. « C'était une obsession, une vraie possession, raconte Charles Gounod dans ses *Mémoires* ; je ne songeais qu'à faire moi aussi un *Othello* ! » Un an plus tard au même théâtre il entendit *Don Giovanni* ; l'effet que produisit sur lui le chef-d'œuvre de Mozart fut immense, mais d'une portée différente. Bien que ce fût l'*Otello* de Rossini qui avait le premier remué en Gounod son instinct musical, il ne semble pas que ce soit le fait que cet opéra traitait un sujet shakespearien qui influa sur le futur auteur de *Roméo et Juliette*. Et pourtant il y a peu de compositeurs qui aient traité musicalement une aussi grande variété de sujets tirés des chefs-d'œuvres de la littérature dramatique de l'Allemagne, de l'Angleterre et de son propre pays ; car outre *Faust* et *Roméo et Juliette*, Gounod s'inspira de *Polyeucte* et du *Médecin malgré lui*. Dès la période que le compositeur passa en Italie comme Prix de Rome de 1839, il lisait constamment Goethe dans une traduction française ; mais les *Mémoires d'un artiste* ne révèlent aucune trace d'un intérêt littéraire qui aurait porté Gounod vers l'étude de Shakespeare.

Après *Otello* la prochaine impulsion vers un sujet shakespearien lui viendra par Berlioz, qui, dit Gounod, « a été l'une des plus profondes émotions de ma jeunesse ». Il

raconte³² l'effet que produisirent sur lui les répétitions de *Roméo et Juliette* au Conservatoire en 1839 avant la première exécution. Chose curieuse, la partie qui l'avait impressionné le plus profondément — le finale de la réconciliation des deux familles — n'a pas passé dans son *Roméo* de 1867. Il eut aussi connaissance d'une autre adaptation du même sujet. Un de ses envois de Rome en 1842 était composé de quelques fragments du deuxième acte d'un *Giulietta e Roméo*, selon toute probabilité d'après le livret de Romani déjà utilisé par Vaccaï et Bellini.

Au commencement de l'année 1864, Gounod sollicité par Leuven, directeur de l'Opéra-Comique, s'entendit avec ses collaborateurs Carré et Barbier pour tirer un opéra en quatre actes de *Roméo et Juliette*. Dès le mois d'avril il était installé dans le midi à Saint-Raphaël, absorbé dans son travail. La correspondance de cette période nous permet de suivre le progrès de son ouvrage assez minutieusement. Tantôt il parle de l'occasion qu'offre l'incident de la reine Mab pour composer un morceau symphonique ; tantôt il est en train de se dépêtrer de tel finale renfermant une succession de quatre duels qui le fait « endiabler ». Dans une lettre du 28 septembre 1866, il déclara qu'il ne voulait pas mettre en musique la scène de la nourrice qui ne lui disait rien, et qu'il ne voyait pas la nécessité de conserver le récit des jeunes gens avant le scherzo de la reine Mab — deux omissions fort compréhensibles quand il s'agit d'un opéra. Mais de Shakespeare comme dramaturge, des impressions qu'il aurait éprouvées en le lisant, jamais un mot. En 1866 Gounod fut élu à l'Académie des Beaux-Arts, où sa candidature fut chaleureusement appuyée par Berlioz. Son *Roméo et Juliette*, dont la partition fut terminée au mois de juillet de cette année, parut au Théâtre Lyrique le 27 avril suivant, un mois après l'ouverture de l'Exposition universelle de 1867³³.

32. Préface aux *Lettres intimes de Berlioz*, Paris, 1882, p. VII. Il y parle aussi avec admiration de « ce charmant opéra *Béatrice et Bénédict* ».

33. Prod'homme et Dandelot (*op. cit.*, t. II, p. 83), affirment que *Roméo et Juliette* fut d'abord représenté sous la forme d'opéra-comique. Dans ce cas la version primitive n'aura pas été imprimée, car les deux versions de 1867 que nous avons trouvées présentent l'œuvre sous la forme d'opéra.

Le livret de Carré et Barbier, tout en intervertissant l'ordre de certaines scènes de Shakespeare en présente un résumé plus complet qu'aucun des opéras antérieurs écrits sur ce sujet. Après un prologue il commence par le bal chez Capulet, caractérisé musicalement par une ritournelle de valse assez vulgaire qui revient à plusieurs reprises. C'est ici que se place le scherzo de la reine Mab, qui paraît bien plat et fade après la merveilleuse traduction sonore de Berlioz. Sauf une légère diversion apportée par un chœur semi-bouffe de Grégorio et les valets de Capulet qui parcourent le jardin à la recherche de l'intrus Roméo, le deuxième acte est consacré entièrement à la scène du balcon. La scène qui se passe dans la cellule du frère Laurent est embellie par un chœur de moines chanté dans la coulisse ; elle est suivie de la scène beaucoup trop prolongée du mariage des deux amants. Le second tableau du troisième acte réunit la première scène de Shakespeare et celle du combat. Une bagarre est provoquée ici par une chanson narquoise de Grégorio ; Tybalte et Mercutio y sont tués et Roméo est exilé. Le quatrième acte commence par un troisième duo d'amour. A peine Roméo est-il parti que, précisément comme dans le livret de Ségur, le père de Juliette vient lui ordonner d'épouser le comte Pâris, qui dans cette pièce a déjà paru à la première scène. Juliette boit le narcotique. A la scène suivante, après un chœur nuptial, elle tombe inanimée. L'explication de la malchance qui a empêché Roméo de recevoir la lettre du frère Laurent, s'effectue au commencement du cinquième acte dans une courte scène entre celui-ci et le frère Jean. En traitant la dernière scène, Carré et Barbier, comme les autres librettistes n'ont garde de laisser échapper l'occasion d'amener encore un duo d'amour. La pièce se termine brusquement avec la mort des deux amants.

Dès sa première représentation *Roméo et Juliette* fut salué par un critique enthousiaste comme « un feu d'artifice de succès ». Ernest Reyer aux *Débats* en louant le prologue de Gounod ne manqua pas de rappeler le chef d'œuvre de Berlioz, leur prédécesseur à tous deux, exécuté trente ans auparavant. En plaçant *Roméo et Juliette*, un peu

prétentieusement sans doute, à côté des plus admirables œuvres musicales du dix-neuvième siècle, le *Figaro* rendit hommage à l'habileté avec laquelle les librettistes avaient composé leur poème. Un des reproches adressés à Gounod par Henri Blaze de Bury fut de ne pas être mélodiste ; cette musique, disait-il, comportait quelquefois « les plus délicates gourmandises pour l'esprit », manquait de sensibilité, était presque sans rapport avec le sujet, et s'était contenté d'effleurer l'anecdote. En somme, il estimait que Gounod avait « blaireauté » son opéra sur la pièce de Shakespeare, et avait produit une œuvre dans le style conventionnel de la tragédie classique³⁴. Le critique du *Siècle* attribuait le succès du nouvel ouvrage, non sans raison peut-être, au prestige des noms de Roméo et de Juliette. Gustave Bertrand félicita Gounod d'avoir écrit un *Roméo* qui allait faire disparaître les faibles ouvrages de Vaccaï et de Bellini. Pourtant le dernier acte de Vaccaï n'était pas encore tout à fait mort, même à Paris, car l'année qui suivit l'apparition du nouveau *Roméo*, il fut donné deux fois au même théâtre sous la direction de Padeloup. Bertrand revient sur la vieille histoire du bon goût, et trahit en même temps son ignorance de la pièce de Shakespeare en parlant des traits grossiers qu'il imagine exister dans les scènes d'amour. Il se croit autorisé par le succès de l'opéra de Gounod à lancer un trait contre les « shakespearolâtres ». Il est évident qu'à travers ce titre il vise Victor Hugo. Il fait observer comment Gounod a évité en général de se mesurer avec Berlioz, en donnant ses meilleurs soins aux scènes de tendresse — tout le *Roméo* de Gounod tient dans les quatre duos d'amour, dit Camille Bellaigue — tandis que dans la symphonie dramatique de Berlioz, c'est plutôt la fantaisie et l'épopée qui triomphent. A ce point de vue, ajoute-t-il, le souvenir de la *Reine Mab* a dû être bien décourageant. Un confrère de Bertrand, Moréno, écrivant dans la même revue, complimente Carré et Barbier sur la manière sobre et en même temps colorée dont ils ont construit ce qu'il considère leur meilleur livret.

34. *Revue des Deux-Mondes* 15 mai 1867.

Il ajoute ensuite avec une complaisance tout enfantine : « Certaines gens leur reprocheront d'avoir trop poli les aspérités du grand tragique anglais et regretteront, vous le verrez, la grande et licencieuse tirade de la nourrice et le si grossier dialogue des soudards. Mais doit-on tenir compte de ces soi-disant lettrés qui admirent jusqu'aux taches de leur idole ? » Enfin il prononce *Roméo et Juliette* un succès immense, « une œuvre hors ligne sur laquelle plane souverain et dominateur le grand souffle de Shakespeare »³⁵.

Il est certain que *Roméo et Juliette* fut redevable du chiffre de quatre-vingt-neuf représentations atteint en 1867 à l'affluence à Paris des visiteurs attirés par l'exposition. Même en tenant compte de la légende du prétendu échec de *Faust* en 1859, on a raison de dire que *Roméo* fut le premier — et le dernier — succès incontesté que remportât Gounod. Si *Faust* est plus souvent affiché aujourd'hui, il eut plus de peine à s'imposer au public que *Roméo*, sans doute parce qu'il lui est supérieur. Le projet de la mise en répétition de *Roméo* à l'Opéra en juillet 1870, fut ajourné par la déclaration de guerre huit jours plus tard. Repris à l'Opéra-Comique en 1873, il prit place enfin sur le répertoire de l'Opéra, avec l'adjonction du ballet obligatoire le 28 novembre 1888.

Un an à peine après le *Roméo* du Théâtre Lyrique, l'Opéra mettait en scène un *Hamlet* musical d'Ambroise Thomas. Ce compositeur a-t-on dit, est un musicien sans histoire. Pendant sa longue vie de quatre-vingts ans, il vécut pour la plupart replié sur lui-même à l'écart du grand public ; pas de mémoires, pas d'articles de journaux, pas de voyages artistiques à l'étranger, rien en effet de toutes ces aventures et péripéties qui rendent si intéressante aux chroniqueurs la vie d'un Berlioz ou même d'un Gounod. On constate simplement qu'en 1868, il fit représenter un *Hamlet*. Quand ou pourquoi il aborda le sujet redoutable on ne le sait pas. Les activités de sa vie peuvent se résumer très brièvement. En 1832 comme prix de Rome

35. *Le Ménestrel*, 5 et 12 mai, 1867.

il passa quelque temps en Italie ; en 1851 après le succès du *Songe d'une nuit d'été* et du *Caïd* il devint membre de l'Académie des Beaux-Arts. Une période de silence qui date de 1860 aboutit en 1866 à la production de son œuvre la plus célèbre *Mignon*, tirée de Goethe par Carré et Barbier et que le compositeur vécut assez longtemps pour voir dépasser sa millième représentation. Deux ans plus tard il remportait avec *Hamlet* un succès étourdissant mais beaucoup moins permanent.

Depuis le temps de Voltaire *Hamlet* avait été, en France comme ailleurs, un sujet de discussions interminables ; mais avant 1868 il n'en existait que deux adaptations pour le théâtre. En France, abstraction faite de la grossièreté de ces exécrables fossoyeurs et de la folie d'Ophélie jugées inconvenantes pour la scène, *Hamlet* était un pièce à admirer peut-être, mais non à jouer. Ce qui était resté de l'original dans l'adaptation de Ducis était bien peu de chose. Même dans la version de Dumas et Meurice de 1847, qui finit par chasser du théâtre celle de Ducis, les auteurs n'avaient pas osé reproduire toutes les audaces de l'*Hamlet* anglais — tant s'en faut. Cependant on y voit pour la première fois sur la scène française la folie d'Ophélie et les fossoyeurs. Le changement principal fut apporté au dénouement. Cette pièce fut reprise au Théâtre de la Gaîté le 2 décembre 1867³⁶. Trois mois plus tard, le 9 mars 1868, l'*Hamlet* d'Ambroise Thomas, Carré et Barbier parut à l'Opéra.

Au commencement de la pièce des chœurs, précédés d'une marche nuptiale et suivis de fanfares et de cloches qui sonnent à toute volée fêtent encore le mariage de l'usurpateur Claudius avec la reine Gertrude. Laerte, qui cumule son propre rôle et ceux de Cornélius et de Voltimand, va être envoyé par le roi à la cour de Norvège. Il vient confier sa sœur aux soins d'Hamlet pendant son absence. L'apparition du fantôme est reportée au deuxième tableau.

36. La date du 30 novembre que porte l'édition de 1868 est inexacte. On a affirmé qu'à cette occasion le dénouement de Shakespeare avait été restauré ; mais l'édition de 1868 s'oppose à cette assertion. Il fut restitué (sauf l'entrée de Fortinbras tout à la fin) pour la reprise à la Comédie-Française en 1886.

Au deuxième acte. Hamlet commence à feindre la folie et évite de parler à Ophélie. A l'arrivée des comédiens, il s'égayé à tel point qu'il les accueille en entonnant une joyeuse chanson à boire ! Est-ce que les librettistes ont introduit cette bizarrerie comme une manifestation d'une aliénation mentale ? — de la part d'Hamlet, s'entend. La scène des comédiens lesquels, pour que toute possibilité d'erreur soit écartée sont effectivement habillés comme le roi et la reine, se passe entièrement en pantomime, accompagnée des commentaires du prince. Le troisième acte commence par une faible imitation de cette puissante scène de l'oratoire, où est intercalée une traduction musicale du fameux « Etre ou ne pas être ». C'est ici qu'Hamlet apprend que le vieux Polonius a été le complice du roi dans le meurtre de son père. Le prince repousse la main de sa fiancée, l'insulte et brise sa bague. Il est seulement détourné de faire violence à sa mère par l'apparition du spectre.

Le ballet, partie indispensable d'un ouvrage représenté à l'Opéra, est ici employé pour figurer sur la scène la mort d'Ophélie. Celle-ci, folle, et bizarrement coiffée de fleurs, se mêle aux ébats d'une troupe de paysans, dans un site champêtre près d'un lac bordé de saules et de roseaux. Restée seule enfin, elle se sent contrainte de suivre les voix lointaines des paysans qui reprennent au loin la balade qu'elle vient de chanter. Elle se glisse entre les roseaux et disparaît peu à peu dans l'eau. On la voit surnager quelque temps dans sa robe blanche ; puis son corps est emporté par le courant, sa voix s'affaiblissant de plus en plus. Au cinquième acte, on ne fait point de difficulté à admettre les fossoyeurs sur la scène lyrique ; naturellement leurs propos sont fort adoucis. Au lieu de renvoyer le duel entre Laerte et Hamlet à une autre scène, les librettistes font croiser le fer aux deux adversaires dans le cimetière même. Exactement comme Roméo et Téoaldo dans l'opéra de Bellini, ce combat est interrompu par les accents d'une marche funèbre. Emporté par le désespoir en voyant Ophélie morte et glacée, Hamlet tourne son épée contre lui-même. A ce moment l'ombre reparaît :

L'heure est passée :

Toi, mon fils, accomplis ton œuvre commencée.

Sans perdre plus de temps, le prince poignarde son oncle usurpateur. Là-dessus l'ombre relègue la reine aux cloîtres et invite son fils à devenir roi. La pièce finit par des vivats poussés par le chœur en l'honneur du nouveau monarque.

Pour le public mondain, disait le *Ménestrel*, le succès de cet *Hamlet* s'était localisé dans le quatrième acte. L'air de folie brillamment écrit et bien fait pour mettre en valeur la virtuosité de l'interprète suédoise du rôle d'Ophélie, valut à M^{lle} Nilsson un triomphe retentissant. Le critique de la *Revue des Deux Mondes* était persuadé que sans son concours, l'opéra n'aurait pas vécu vingt soirées. Même Théophile Gautier, quelle que fût son opinion de cet ouvrage comme traduction de Shakespeare, se sentit obligé de rendre hommage à cette parfaite personnification de la beauté du Nord. Moréno nous apprend que la partition était restée huit ans entre les mains du compositeur faute d'une Ophélie qui répondît aux exigences lyriques du rôle. Quoi qu'il en soit, celle-ci une fois trouvée, le succès de l'opéra ne fit plus de doute. Pour faire un succès d'un opéra sur *Hamlet* un tel déplacement de l'intérêt principal était nécessaire ; car les critiques contemporains en général reconnaissent que le caractère d'Hamlet (nous ne parlons pas du *sujet d'Hamlet*) était intraduisible en musique. Cependant Bertrand estimait qu'une fois écartée cette fatalité qui pèse sur Hamlet, celui-ci devient un « personnage très musicalement dramatique ». Cela peut être vrai ; mais du moment où l'on prend le parti de ne traduire qu'un côté du caractère d'Hamlet, ce n'est plus le personnage de Shakespeare ; et du moment où l'intérêt principal se concentre sur Ophélie, ce n'est plus la pièce de Shakespeare. On reprochait aux librettistes d'avoir dénaturé le drame original ; certains critiques ne manquèrent pas de crier au scandale ; presque tous trouvaient le sujet antimusical à cause d'Hamlet lui-même. Pour Blaze de Bury en particulier, *Hamlet* était la plus grave des erreurs d'un compositeur qui s'était trouvé aux prises avec la plus impossible

des tâches. Son indignation est à peu près la même qu'avait exprimée Théophile Gautier à propos d'*Otello* :

« Qui nourrit certaines admirations s'irrite de les voir profanées. . Il se peut qu'il y ait nombre de gens aux yeux desquels ces sortes d'attentats ne valent point la peine qu'on les incrimine. Pour nous, les chefs d'œuvre du génie humain ont un caractère sacréSait-on à quel point peuvent fausser le goût et nuire ces arbitraires travestissements d'un idéal que le gros du public n'entrevoit guère que de loin ? ... Nous pensons qu'il doit être permis de protester fût-ce très vertement contre cet *Hamlet*... »³⁷

En effet cet auteur ne se fait pas faute de critiquer très vertement le spectre qu'il trouve fort amusant, la romance qui met en musique « Etre ou ne pas être », la chanson bacchique d'*Hamlet*, chaque accroc enfin, qu'avaient fait les auteurs à la pièce originale. Tout ce qui y manque, dit-il, c'est le mariage d'*Hamlet* et d'*Ophélie* à la fin.

Tel autre critique note avec une certaine satisfaction que l'hécatombe de la fin de la pièce de Shakespeare s'est réduite à la seule mort du roi. Ernest Reyer, cité avec approbation par Gautier, estime que bien que ce ne soit pas le dénouement de Shakespeare, le public a autant aimé revoir l'apparition du spectre que celle du jeune Fortinbras faisant valoir ses droits au trône de Danemark. Cependant Gautier lui-même se plaint que Thomas n'ait pas rendu l'idée qu'on se faisait d'*Hamlet*, ce qui aurait exigé le génie d'un Berlioz ou d'un Meyerbeer. Un autre critique au contraire estimait que même un Wagner aurait échoué dans une pareille tentative.

Malgré les défauts du livret considéré du point de vue de l'*Hamlet* de Shakespeare, le succès de l'opéra de Thomas fut d'abord au moins, un succès de chanteurs et de décors, où cependant le talent symphonique du compositeur était aussi pour quelque chose. En 1868 il fut représenté cinquante-huit fois ; le jour où fut incendié l'ancien Opéra de la rue Le Peletier (octobre 1873) l'affiche portait l'an-

37. *Revue des Deux-Mondes*, avril 1868.

nonce de la centième représentation. Le succès continu de l'œuvre, selon M. Servièrès, tient au fait qu'elle est bien écrite pour les voix et que les rôles principaux, grâce à leur auréole légendaire, sont séduisants à jouer.

« De plus, disait ce commentateur écrivant à l'occasion d'une reprise en 1896, la conception du libretto et de la musique constitue une adaptation essentiellement bourgeoise d'une œuvre que la plupart ne connaissent que de nom. Enfin cet opéra lugubre contient un tableau d'une jolie couleur printanière qui encadre un ballet développé et agréable à regarder. Des ronds de jambe pour les abonnés les vocalises de la chanteuse légère pour la moyenne des spectateurs, l'autorité du nom de l'auteur de *Mignon*, soutenue par la constante et admirable réclame de l'éditeur, cela suffit pour qu'une œuvre médiocre ait survécu pendant une trentaine d'années. »

Si, comme il est bien probable, M. Servièrès a raison, on avouera que la révérence pour Shakespeare n'était pas pour beaucoup dans le succès de l'*Hamlet* de 1868.

Bertrand dans le *Ménestrel*, après avoir donné un résumé des épisodes de la pièce fait observer que le dénouement en est celui de l'*Hamlet* de Dumas et Meurice. La seule différence essentielle, c'est que ces adaptateurs ont conservé la scène du duel ; le spectre y paraît après la mort du roi, de la reine et de Laerte pour annoncer qu'Hamlet vivra encore, et la pièce s'arrête tout court. La supposition que les librettistes se sont inspirés de cette adaptation est appuyée par les ressemblances entre la première scène de cette pièce et celle de l'opéra. La version de Dumas et Meurice avait été aussi l'occasion de la composition par Joncières d'une ouverture, d'une marche, d'entr'actes et de mélodrames exécutés pour la première fois à Nantes au mois de septembre 1867. Cette musique fut entendue à Paris le 2 décembre lors de la reprise à la Gaîté.

Il convient également de mentionner brièvement ici encore une version musicale d'*Hamlet* qui, bien que composée avant 1868, ne fut représentée à Nantes elle aussi,

que vingt ans plus tard. On sait maintenant qu'Aristide Hignard travaillait à son *Hamlet* en même temps que Thomas. Sa partition était déjà terminée lorsqu'il apprit que l'ouvrage de son confrère allait être donné à l'Opéra. Ainsi prévenu, il dut se contenter de publier sa partition. Cette œuvre est une tentative vers une nouvelle méthode d'expression dans le drame lyrique, qui a été reprise depuis avec un certain succès. Le texte de cet *Hamlet* par Pierre de Garal, est une traduction très libre mais assez complète, en vers destinés à être déclamés par la voix parlée soutenue en même temps par l'orchestre. De temps en temps viennent s'intercaler des chœurs et des morceaux d'ensemble.

Les *Amants de Vérone* du marquis d'Ivry furent pareillement devancés par l'opéra de Gounod. La partition parut au mois de mars de la même année que celui-ci, mais ne fut exécutée qu'en 1878. Le livret comme celui de Carré et Barbier, commence par le bal chez Capulet, et suit assez fidèlement le *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Si Mercutio se passe de son récit de la reine Mab, par contre il raille Roméo de son ancienne affection pour Rosaline. En somme c'est une œuvre traînante et touffue, souvent déparée de vulgarités de langage et qui, dénuée du talent musical d'un Gounod, parut bien froide à la scène.

CHAPITRE VII

CONCLUSION :

LA QUESTION DE SHAKESPEARE ET L'OPERA

Dans les chapitres précédents nous avons essayé de mettre en lumière les rapports entre les traductions françaises de Shakespeare et les opéras à sujet shakespearien ayant été représentés en France. On a vu que depuis le *Georget et Georgette* de 1761 jusqu'à l'*Hamlet* de 1868, même des critiques contemporains ont signalé des traits dans ces opéras qui faisaient supposer que les librettistes avaient profité de quelque version antérieure de la pièce en question. A ce point de vue la persistance de l'influence des adaptations scéniques de Ducis est remarquable. Le fait que les opéras italiens eux-mêmes portent l'empreinte de versions françaises de *Roméo* et d'*Othello*, s'il est moins apparent, n'en est pas moins piquant. Quant aux rapports personnels des auteurs avec les œuvres de Shakespeare, cet intérêt semble émaner presque exclusivement des librettistes. Les deux exceptions les plus importantes sont Verdi et Berlioz.

Un des traits les plus saillants des critiques dont ces opéras ont été l'objet, est la différence entre l'accueil fait aux comédies par rapport à celui qu'ont reçu les tragédies. Même quand il s'agit des pièces originales cette différence a toujours été très sensible. Qu'un critique, avant de rendre compte des *Peines d'amour*, soit obligé de lire la comédie originale pour savoir ce dont il s'agit, il n'y a là rien d'extraordinaire. D'ailleurs, l'accueil qu'ont trouvé auprès des

Français les épisodes soi-disant comiques imaginés par Berlioz dans *Béatrice et Bénédict*, n'a été que ce qu'ils méritaient. Mais dans les adaptations françaises où paraît sir John Falstaff un des côtés comiques de ce personnage a été exagéré aux dépens des autres. Kruse remarque très justement que c'est le côté galant du vieux chevalier sur lequel les Français ont le plus insisté. Ceci est vrai à tel point que Douin lui attribue une amourette pour Anne Page dont il n'est nullement question dans *Les Joyeuses Comères de Windsor*. L'intérêt amoureux du *Falstaff* de 1856 expliquerait probablement le succès relatif de cette œuvre.

Nous avons déjà suffisamment insisté sur les pièces qui furent représentées en France sous une forme musicale avant de l'être autrement. Mais même quand il s'agit de *Roméo et Juliette* ou d'*Othello*, on ne s'étonnerait pas d'apprendre que dans la période envisagée ici, ces deux pièces aient été représentées plus souvent sous une forme musicale. L'immense travail de vulgarisation qu'ont accompli les adaptations musicales de Shakespeare ne saurait être révoqué en doute. Notons en passant que, grâce au libre échange accordé plus volontiers aux œuvres musicales qu'aux pièces de théâtre proprement dites, combien certaines œuvres allemandes et italiennes ont contribué à ce rayonnement. Une part très considérable de cette vulgarisation doit revenir surtout aux opéras italiens. Si les habitués mondains du Théâtre Italien, confortablement installés dans leurs loges, s'y entretenaient avec leurs amis beaucoup plus qu'ils ne regardaient le spectacle, toute conversation s'arrêtait au moment où la *prima donna* entrait en scène pour chanter *Ombra adorata* ou la romance du Saule. Après 1833 nous avons moins affaire au Théâtre Italien, mais ces mêmes mœurs théâtrales persistaient sur une échelle semblable au Théâtre Lyrique et à l'Opéra. Si les habitués du Théâtre Italien ou du Lyrique ne manquaient ni d'enthousiasme ni d'assiduité à suivre les spectacles que leur offraient ces deux scènes, il est probable que leur appréciation de Shakespeare au point de vue littéraire se réduisait à bien peu de chose.

D'autre part, aux yeux des gens plus éclairés, est-ce que

la mise en opéra des œuvres de Shakespeare a contribué à faire apprécier davantage les pièces ainsi traitées ? Pour répondre à cette question, on ne saurait guère mieux faire que de dégager d'abord l'élément « lyrique », au sens théâtral du mot, des pièces de Shakespeare, lequel a pu être la source de l'inspiration musicale des compositeurs ; ensuite de passer rapidement en revue du point de vue dramatique les opinions réfléchies des critiques les plus marquants de l'époque.

On sait l'importance que Shakespeare lui-même attribue à la musique dans son théâtre. Les études approfondies de cette question ¹ ont cherché à préciser vers quels buts tendait l'emploi de la musique vocale ou instrumentale. Ce n'est pas ici le lieu de donner un résumé complet des conclusions de ces essais ; bornons-nous à dire que cette musique sert tantôt à rehausser l'effet émotif d'une scène quelconque soit en le renforçant, soit en y apportant un soulagement momentané ; tantôt elle aide à créer une « atmosphère » ; dans une pièce telle que *Comme il vous plaira*, elle supplée même au manque de décors de la scène de l'époque. M. Noble fait observer que Shakespeare n'inventa pas l'emploi des chansons dans une pièce, mais que ce fut bien lui qui se rendit compte de la possibilité de faire jouer à la musique un rôle distinct dans l'action, et éleva la pièce avec chants au niveau d'une forme artistique. Il est vrai que dans les premières comédies les chansons ne sont pas chantées par les personnages proprement dits, mais par des artistes introduits exprès à cette intention. Leur fonction une fois accomplie, ils n'ont qu'à sortir et laisser continuer l'action de la pièce. Le premier exemple d'un chanteur qui joue un rôle dans une scène ayant un rapport direct avec l'intrigue est Balthazar dans *Beaucoup de bruit pour rien*. *Sigh no more ladies* y est adressé au misogyne Bénédict.

Il est à remarquer que certains musiciens enthousiastes pour Shakespeare, ainsi que quelques commentateurs,

1. Par exemple, Richmond Noble : *Shakespeare's use of song*, Oxford, 1923 ; W. Wright Roberts : *Music in Shakespeare*. (*Bulletin of the John Rylands Library* août, 1923).

s'appuient sur la présence de chansons lyriques dans certaines pièces pour justifier les essais de traduire celles-ci en opéra. Pour ce qui regarde les œuvres dont ils s'agit ici, cette justification qui à première vue semblerait légitime et acceptable, n'a que fort peu de valeur. Elle ne saurait suffire pour expliquer les versions musicales de *Roméo et Juliette* par exemple qui sont plus nombreuses que celles de n'importe quelle autre pièce. Les scènes où paraissent les amants ne comportent pas un seul couplet lyrique. La présence d'un chœur funèbre dans les traductions dont disposaient les librettistes du dix-huitième siècle est due, comme on l'a vu, à un accident d'histoire littéraire. Evidemment le sujet convenait particulièrement à un opéra, puisqu'il retrace l'histoire de deux amants. Pour *Macbeth* ni l'une ni l'autre de ces explications n'est valable. Quant aux *Joyeuses Comères* également dépourvues de chansons lyriques, c'est la fête du cinquième acte qui a attiré deux compositeurs français. Mais même quand les adaptateurs s'emparent de la *Tempête*, le seul morceau qu'ils lui empruntent est la chanson de l'ivrogne Stephano ! Ariel, le personnage le plus musical de la pièce selon nos conceptions, puisque Shakespeare lui a attribué quatre chansons, est entièrement négligé. Il devient un personnage muet chargé de séduire le public avec ses pirouettes et ses pas de danse. En deux occasions seulement les compositeurs se sont inspirés d'une chanson qui existe dans la pièce originale. Mais ils ont fait alors du chant pathétique et émouvant de la folle Ophélie le prétexte d'une scène de virtuosité vocale et de vulgaire parade qui jure de la manière la plus choquante avec la touchante simplicité de la scène originale. Dans la romance du saule le librettiste italien s'est au moins donné la peine de conserver l'esprit de l'original ; son essai d'adaptation d'une authentique chanson shakespearienne à l'opéra est probablement le plus heureux qu'on ait tenté. Malheureusement pour l'ensemble de la pièce, la romance du saule n'occupe qu'un seul acte, grâce auquel les deux autres qui traitent des situations peu appropriées à la musique étaient tolérées avec peine.

On a souvent reproché aux Anglo-Saxons de n'être pas

musiciens, fondant cette opinion sur l'aversion qu'ils ont pour l'opéra. Lorsque l'opéra italien après avoir passé par la France, s'établit en Angleterre au commencement du dix-huitième siècle, il ne réussit jamais à s'y acclimater complètement à cause de son invraisemblance dramatique. La fameuse critique d'Addison dans le *Spectator* reste encore aujourd'hui l'expression typique de l'opinion anglaise sur l'opéra. Cette aversion est susceptible d'une explication bien logique au point de vue dramatique. Un siècle et plus avant l'avènement de l'opéra italien, le public anglais s'était accoutumé à voir les pièces d'un Marlowe, d'un Shakespeare et d'un Ben Jonson, pleines d'action vigoureuse, de mouvement et de vie. Ces traits du théâtre anglais tiennent bien entendu à un tempérament national qui différencie les Anglais des Italiens. Il était donc tout naturel que l'opéra italien, qui manquait de vie, d'action, d'intérêt humain, et où tout tendait à être sacrifié aux voix, ne jouît pas de la popularité qu'avait connue le drame du temps d'Elisabeth. Bien qu'il existât à Londres pendant plus de cent cinquante ans un théâtre italien, le génie anglais ne s'assimila jamais le caractère des ouvrages qu'on y allait voir plutôt par snobisme que par amour de l'opéra. L'Angleterre ne peut revendiquer un opéra national, mais elle possède un théâtre national. L'Italie au contraire a son genre national dans son opéra, mais pas de théâtre qui puisse prendre rang avec la tragédie ancienne, la tragédie française ou le théâtre anglais.

Entre ces deux cas extrêmes la France semble tenir un juste milieu. L'opéra italien introduit d'Italie par Mazarin réussit à s'implanter si bien que ce fut un musicien de naissance italienne, Lulli, qui collabora avec un poète français pour produire les premiers opéras français. Il importe de remarquer que Lulli et Quinault travaillaient presque en même temps que Racine et Corneille² de sorte que les deux genres purent fleurir en même temps, d'autant plus facilement sans doute, que la tragédie française par

2. Corneille collabora avec Quinault et Lulli dans *Psyché*, (1671); même Racine aborda l'opéra avec Boileau.

sa déclamation et son manque d'action extérieure, se rapprochait de la tragédie lyrique. D'ailleurs à cette époque, l'opéra avait la dignité d'un genre littéraire. Cependant ce n'était pas un genre national en France comme l'était l'opéra en Italie. Le genre musical proprement français, c'est l'opéra-comique, mélange du parlé et du chanté qui se rapproche plutôt de l'opéra anglais du dix-septième siècle. Il va sans dire que ce genre « éminemment national mais essentiellement bâtard » comme le disait Emile Deschamps, n'a pas manqué en France même de critiques qui trouvent choquante et inadmissible cette alternance des deux moyens d'expression. On sait le culte qu'a voué la France en même temps à l'opéra. C'est à Paris que furent produits les meilleurs ouvrages de Gluck, le géant de l'opéra du dix-huitième siècle, et de Meyerbeer, un des géants de la période qui a suivi.

Tout le monde s'accorde à reconnaître que de toutes les pièces de Shakespeare, la *Tempête* est celle où la musique trouve le mieux son compte. Mais chercher à prouver, comme on l'a fait, que Shakespeare *aurait* écrit cette pièce sous la forme de l'opéra si ce genre eût existé à son époque, est à notre avis une perte de temps. Le *fait* est que la *Tempête* fut écrite comme pièce avec des chansons intercalées ; nous nous sommes familiarisés avec elle sous cette forme et non sous celle de l'opéra. C'est ici, croyons-nous, la raison fondamentale pour laquelle toute transformation d'une pièce de Shakespeare en opéra semble gauche et maladroite. Si les Anglo-Saxons n'aiment pas l'opéra comme genre à cause de son invraisemblance dramatique, à plus forte raison le spectacle des pièces de Shakespeare réduites aux mesquines proportions d'un livret d'opéra produit chez eux une impression extrêmement pénible. Ils ont vu jouer Shakespeare sur la scène dans leur langue maternelle ; d'après ces représentations ils se sont fait une conception des personnages au point de vue matériel et extérieur, qui complète les impressions qu'ils ont ressenties à la lecture de la poésie et de l'incomparable langue des pièces elles-mêmes. Aujourd'hui quand ils en viennent à examiner les versions musicales, non seulement le charme tout particu-

lier du langage a disparu, mais ils trouvent un Shakespeare falot, défiguré par la fécondité désastreuse de quelque faiseur de livrets. Ils trouvent les pièces taillées en poèmes d'opéra où il ne reste qu'une seule idée de l'original ; les personnages sont indignement dénaturés, ces puissantes conceptions sont devenues le prétexte d'un air « d'emporte-pièce » grâce auquel une profanation d'*Hamlet* ou d'*Othello* a pu survivre sur la scène lyrique. Ils se sont habitués à l'*Hamlet* pensif et philosophe, et à la douce Ophélie de Shakespeare : on leur présente celui-là entonnant une chanson bacchique devant des comédiens, et celle-ci se livrant à des acrobaties vocales bien susceptibles de plaire aux mélomanes ne regardant pas de trop près la situation dramatique, mais qui nous rappellent sans cesse que cette Ophélie n'est ni ce que l'auteur d'*Hamlet* la destinait à être, ni le personnage pathétique que nous connaissons ; le rôle de Roméo est chanté par un soprano, et il faut que même Lady Macbeth ait sa chanson à boire pour enthousiasmer une salle toute frémissante d'admiration pour la cantatrice — mais non pour Shakespeare³.

Il déplaît donc aux Anglo-Saxons de voir ces puissantes créations du dramaturge sous les traits d'un chanteur ou d'une cantatrice dont raffole le grand public non à cause des mérites de ceux-ci comme acteurs ou de leur interprétation d'un rôle shakespearien, mais presque uniquement à cause de leur souplesse vocale. Les comédies de Shakespeare mises en musique semblent moins absurdes, d'abord parce que les personnages comiques, tout en étant aussi vrais et humains dans leur propre domaine que les tragiques, n'ont pas la grandeur imposante qui appartient à ceux-ci : par conséquent, l'atteinte portée à leur dignité est moins sensible. Falstaff et les Joyeuses Commères nous paraissent beaucoup plus accessibles à la musique qu'*Hamlet* ou Lady Macbeth. Une autre raison peut-être c'est que

3. L'opinion typique d'un Anglo-Saxon sur un tel *Macbeth* serait celle d'un historien anglais de l'opéra : « The libretto is a miserable perversion of Shakespeare and for that reason has never succeeded in England ; but in countries which can calmly contemplate a ballet of witches and listen unmoved to Lady Macbeth troling a drinking song, it has had its day of success », (R.A. Streatfeild, *The Opera*, revised by E.J. Dent, London, 1925, p.268)

les seules œuvres musicales anglaises destinées au théâtre et qui puissent revendiquer une originalité toute particulière, les opéras-comiques de Gilbert et Sullivan, sont essentiellement comiques même si elles frôlent parfois la tragédie ⁴.

Toutes ces considérations partent du point de vue anglo-saxon. Dans quelle mesure le point de vue français s'est-il rapproché de celui-ci ? Citons d'abord à titre de parallèle du côté français les exemples de quelques pièces françaises mises en musique aux dix-huitième et dix-neuvième siècles. Pendant la querelle des gluckistes et des piccinistes, c'était évidemment un reproche tout fait à adresser au compositeur allemand que d'avoir profané une pièce de Racine dans *Iphigénie en Aulide*. Plus tard, en 1781, et sans qu'il fût question de jalousie entre les écoles de musique française et italienne, Grétry et Pitra s'attirèrent de vertes critiques pour avoir porté des mains téméraires sur *Andromaque*. Encore plus tard, on vit l'auteur lui-même d'*Hernani* et de *Le Roi s'amuse*, porter plainte contre ceux qui colportaient ses pièces comme drames lyriques. En dernière analyse l'irritation éprouvée fut évidemment motivée par une conception nouvelle et même choquante d'une œuvre bien connue et déjà ancrée dans l'esprit du public ou de l'auteur. La constatation de ce contraste produisait une impression désagréable et faisait parfois crier au scandale.

S'il est certain qu'aucun des librettistes ou des compositeurs des adaptations musicales de Shakespeare ne pouvait envisager les œuvres du poète avec les yeux d'un Français, et encore moins d'un Anglo-Saxon d'aujourd'hui, la même constatation vaut pour ceux qui ont porté jugement sur ces adaptations. Mais les diverses critiques proférées par ceux-ci permettent de suivre une évolution d'opinion à l'égard de l'adaptation de Shakespeare pour l'opéra. En 1761, avant que le poète fût connu du grand public, le sujet des *Joyeuses Commères* fut trouvé déplaisant et antipathique à cause de la différence de mœurs qui était

4. Voir l'article très intéressant de Dame Ethel Smyth : *An Iron Thesis on Opera*, *London Mercury*, décembre 1927.

censée exister entre les deux peuples voisins, et sans qu'on fît allusion au fait que Falstaff était un personnage shakespeareien. Cent ans plus tard toutes les critiques défavorables furent déchaînées et se concentrèrent sur la personne de ce vil Falstaff de Shakespeare accablé sous une véritable avalanche d'épithètes dénigrantes. A vrai dire, celle-ci était sa première apparition sous son vrai caractère de goinfre ; dans les adaptations du dix-huitième siècle, ce n'était qu'un sujet plaisant qui devenait victime de sa propre galanterie. En 1792 et 1793, les ridicules des deux *Roméo* avaient été relevés presque sans allusion à Shakespeare. Avec le *Roméo* de Zingarelli en 1812 commencent les incriminations des critiques. Il est à noter ici que les opéras les plus faibles au point de vue dramatique étaient certainement les italiens et qu'en France ceux-ci furent beaucoup plus vivement étrillés par les critiques que les adaptations françaises.

En 1827 lors de la représentation de *Macbeth* une attaque violente fut lancée par le *Globe* contre « cette monstruosité musico-littéraire qu'on appelle tragédie lyrique » ; mais l'auteur semble avoir encore présent à l'esprit le *Macbeth* de Ducis plutôt que celui de Shakespeare. D'autre part, huit ans plus tard un collaborateur à la *Revue des Deux Mondes* écrit un article enthousiaste adressé aux jeunes compositeurs. Ceux-ci ne seront de vrais musiciens qu'à condition de *comprendre* Shakespeare. Cet auteur les invite à exercer leur talent sur *Roméo*, *Othello* et le *Roi Lear*. Il lui tarde surtout d'entendre le trio des trois fous sur la lande au plus fort de la tempête ! « Musiciens ! s'écrie-t-il avec ferveur, vous n'avez qu'à traduire la parole en votre langue divine ! » Que c'est facile à dire ! Cet admirateur ardent de Rossini est sûr que tôt ou tard ce compositeur écrira un *Roméo et Juliette*, « ne fût-ce que pour rentrer en grâce avec Shakespeare qu'il a si indignement traité dans *Otello*, où, soit par oubli, ou par impuissance, il n'a jamais abordé franchement le caractère impétueux du More, ni sondé les ténébreuses profondeurs de la conscience d'Iago... ». L'insuffisance de l'*Otello* de Rossini n'avait pas échappé aux critiques de 1821, mais il était réservé à un littérateur comme

Théophile Gautier de faire la première critique d'un opéra shakespeareien du point de vue anglo-saxon moderne. Les critiques français de 1863 presque sans exception sont choqués par la discordance entre leur conception de la tragédie de *Macbeth* et celle que présente l'opéra de Verdi. Cet opéra leur paraît mesquin et indigne à côté de la grandeur de la tragédie de Shakespeare. Deux ans plus tard Henri Blaze de Bury lance une attaque en règle contre les musiciens qui empruntent les sujets de leurs opéras à Shakespeare. Il blâme la stérilité et l'impuissance des librettistes. Il est fâché de les voir « s'établir là comme chez eux, taillent leur pacotille dans cette pourpre et cet or » ; la pièce devient absolument nulle, le chef d'œuvre ne s'en dégage jamais, « car lorsque pour préparer l'emménagement du musicien on a fait maison nette des beautés littéraires et philosophiques, il ne reste plus de l'édifice que les quatre murs, et Shakespeare lui-même en pareil cas court risque de paraître pauvre ». Il n'y a rien de plus naturel que de vouloir traduire la poésie des drames de Shakespeare en musique, mais au lieu de dégonfler une pièce de sa substance, la vraie et unique méthode de s'y prendre, c'est de faire comme Mendelssohn et Berlioz dans le *Songe d'une nuit d'été* et *Roméo et Juliette*. Ces œuvres sont pour ainsi dire des commentaires symphoniques ; mais n'« essayez pas de vous heurter, car vous vous y briseriez, contre des scènes et des situations auxquelles, fussiez-vous Mozart ou Beethoven, vous ne sauriez rien ajouter, puisqu'elles sont le dernier terme de la poésie ». On sait que Mendelssohn, tout inférieur qu'il fût à Mozart ou à Beethoven, avait trop de scrupules littéraires et trop de goût pour convertir la *Tempête* en opéra. L'opinion déjà citée de Blaze de Bury, justement irrité par cette profanation d'*Hamlet* est essentiellement la même que celle de Théophile Gautier. Ce qui est particulièrement intéressant au point de vue de l'évolution de l'opinion française, c'est que le Hans Werner des *Deux Mondes* de 1835 et le Lagenevais de la même revue en 1867 sont la même personne : Henri Blaze de Bury.

Vingt-six ans plus tard, à l'occasion de l'*Otello* de Verdi, un musicien éminent comme Paul Dukas qui a abordé lui-même

le théâtre lyrique, s'inspire de l'article de Blaze de Bury pour réaffirmer le principe énoncé par celui-ci. « Rien ne peut ajouter au tragique de certaines scènes *musicales* de Shakespeare et c'est une profonde illusion de s'imaginer qu'en y adaptant une musique qui attire vers elle la majeure partie du lyrisme on dégage par là leur lyrisme », Dukas reconnaît que le plus grand inconvénient, c'est que, même dans une pièce où il y a des scènes musicales, il y en a aussi qui ne le sont pas ; c'est ici qu'éclate le plus l'impuissance de l'opéra à traduire une pièce shakespearienne. « Les caractères (que la musique est incapable de peindre) deviennent purement conventionnels, les scènes musicales apparaissent de la manière la plus factice, souvent même la plus incompréhensible. Le drame disparaît et l'opéra prend sa place, l'opéra avec son cortège de faussetés de toute sorte. Les adaptations même les plus adroites, les plus scrupuleuses sont impuissantes à pallier ce défaut inhérent à la nature même de la transformation lyrique de l'œuvre littéraire ». On a souvent regretté que Beethoven n'ait pas mené à bout son projet d'écrire un opéra sur *Macbeth*, qui aurait été le parfait opéra shakespearien. Il est plus probable, dit Paul Dukas, qu'il renonça à ce projet, averti du danger par l'instinct du génie.

En somme il paraît assez évident que les compositeurs et les librettistes n'ont vu dans Shakespeare qu'un sujet qui les a fascinés. Incapable sans doute de se rendre compte de la poésie, de la grandeur et du charme inexprimable qui réside dans le langage même du poète et qu'aucune traduction dans une langue étrangère ne peut rendre suffisamment, ils ont hardiment entrepris de transporter Shakespeare sur la scène lyrique sans se douter de l'atteinte qu'ils lui portaient. Il est fort significatif que certains compositeurs et certains commentateurs qui trouvent dans *Roméo* et *Othello* des sujets appropriés à l'opéra reculent avec effroi devant l'énormité de mettre *Hamlet* en musique. Pourquoi ? Ils ont comme un vague sentiment qu'il y a quelque chose dans le caractère d'Hamlet qui ne se prête point à être traité musicalement. Des scrupules les retiennent. Mais si les faiseurs d'opéras avaient eu le courage

de faire table rase de la psychologie et de la philosophie d'*Hamlet*, le *sujet* de cette tragédie devient aussi approprié à un drame lyrique que presque n'importe quel autre. Ce qu'à une exception près on n'a pas osé faire pour *Hamlet* on l'a fait à deux reprises pour *Macbeth* et *Othello* ; seulement, dans ces deux pièces le sacrilège semble moins effrayant.

Depuis 1870, en France et ailleurs, on a continué d'écrire des opéras Shakespeariens, les essais les plus réussis étant le *Falstaff* et l'*Otello* de Verdi. Un dernier essai sur *Macbeth* à Paris par Bloch en 1910 resta sans succès, et prouva encore une fois que la musique ne peut rien ajouter à une œuvre d'art qui déjà se suffit à elle-même. La longue liste d'échecs dans ce qui restera probablement toujours une vaine tentative n'est guère faite pour encourager les compositeurs et les librettistes à s'y risquer encore : car de ces luttes avec le drame littéraire, la musique ne peut sortir avec honneur.

APPENDICE

Nous groupons ici avec des notes sommaires des œuvres de moindre importance, des mélodrames et des pantomimes où la musique a joué un rôle plus effacé.

* * *

Richard parodie de *Richard III* en vaudeville par M. Parisau, représentée pour la première fois le 2 septembre 1781, par les Comédiens Italiens ordinaires du roi, (Paris 1781).

La pièce originale est *Richard III*, tragédie en cinq actes par M. de Rozoi, citoyen de Toulouse, représentée pour la première fois par les Comédiens Français ordinaires du roi, le vendredi 6 juillet 1781, et remise au théâtre en 1782, (Paris 1782). On lit dans la préface : « La paix donnée à l'Angleterre après le siècle de guerre civile, par la réunion des deux derniers rejetons des maisons d'York et de Lancastre ; ou pour donner une idée plus précise du sujet de ma tragédie, le *Salomon* d'Angleterre, placé sur le trône par les armes des Français, après la défaite des Gallois, ses premiers vengeurs : tel est le tableau que j'ai cru devoir offrir à mes concitoyens ». Le point central de la pièce est la bataille de Bosworth. Selon les *Affiches*, *annonces*, etc. du 11 juillet 1781, « le moins qu'on puisse en dire, c'est qu'elle est au-dessous du médiocre ». Le 12 septembre le même journal rend compte de la parodie ; il note que l'auteur a conservé les personnages de la pièce originale tels qu'ils sont et qu'il « les a sans peine chargés du ridicule le plus complet, parce qu'en effet, la tragédie de M. du Rozoi est très ridicule par elle-même ». La parodie est composée

de vaudevilles, c'est-à-dire, de couplets burlesques chantés sur des airs connus (par exemple *J'ai du bon tabac*, et le *Tableau parlant* de Grétry).

* * *

Tout par l'opium ou Juliette et Purgono (Parodie de *Tout pour l'amour ou Juliette et Roméo* de Dalayrac et Monvel), représentée pour la première fois le 23 juillet 1792, sur le théâtre de M^{lle} Montansier (non imprimé).

* * *

Arlequin Cruello parodie d'*Othello* en deux actes et en prose, par les auteurs d'*Arlequin Afficheur*, représentée pour la première fois sur le théâtre du Vaudeville, le 13 décembre 1792 (Paris, s. d.).

Cette parodie qui parut une quinzaine de jours après la tragédie de Ducis devança et empêcha la représentation du *Maurico de Venise*, par C. A. B. Sevrin, Paris, 1793. Cette dernière parodie ne comporte pas d'airs.

* * *

Hamlet, pantomime tragique en trois actes mêlée de danses, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin le 28 février 1816. La pantomime est de la composition de M. Louis Henry, (lisez Louis-Henri Bonnachon), la musique est de M. le comte de Gallenberg, chevalier de l'ordre des deux Siciles et compositeur de la musique des ballets au théâtre royal Saint-Charles à Naples.

Horatio porte encore le nom Norceste conservé de la tragédie de Ducis, mais l'intrigue offre plusieurs variantes. Par exemple, Gertrude pour récompenser la valeur de son fils qui a vaincu ses ennemis, lui apprend qu'elle lui remet la couronne, et lui accorde la main d'Ophélie. On voit même la scène du couronnement. Claudius et des conjurés le font arrêter et conduire devant le Sénat, qui le condamne à mort. Tout à coup Hamlet retrouve le poignard que lui

avait remis le spectre ; il s'élance sur Claudius et le lui plonge dans le sein. Il est protégé de la fureur des conjurés par l'apparition du spectre qu'accompagne le tonnerre. Gertrude tombe morte. Le spectre déclare son fils innocent, le bénit et lui présente la couronne.

C'est évidemment la « parodie » que vit Lady Morgan à Paris ; elle la trouva trop absurde pour la décrire, mais « irrésistiblement risible ». ¹

*
* *

Les Visions de Macbeth ou les Sorcières d'Ecosse, mélodrame en trois actes imité du théâtre et du genre anglais par M. Augustin H(apdé). — Paris, 1817.

Un avis daté du 19 mars 1816 dit que cet ouvrage fut composé en 1812. La préface répond à certaines objections qui en avaient empêché la représentation. On avait prétendu qu'il n'était pas convenable de représenter sur un théâtre du Boulevard, un sujet déjà vu sur la scène française, d'y faire jouer par un autre acteur un rôle dans lequel on trouva Talma inimitable. Pour prouver que Macbeth était plus « malheureux que coupable », l'auteur a créé « un personnage qui n'existe ni dans la pièce de Sakespear (*sic*) ni dans la tragédie de Ducis. C'est un ambitieux profondément scélérat, duquel sans le savoir, Macbeth et Frédégonde deviennent les agents ». Il a personnifié le Remords : « espèce d'esprit infernal dont les doigts sont aimés de longues griffes ».

*
* *

Les Deux Macbeth ou l'Apothéose de Ducis, impromptu mêlé de chant et de danses, par M. D(ubois). représenté pour la première fois sur le théâtre de la Gaîté le 29 mars 1817.

La première scène se passe dans une forêt ; à gauche on voit une grotte avec la statue d'Ossian. On entend un bruit de guerre et de combats lointains. A la quatrième scène les danses des paysans vont recommencer. On entend une symphonie d'Haydn :

1. *France*, Londres, 1818, t. II, p. 229.

LE BARDE

Qu'est-ce ?..... Je connais cet air...

L'ÉCOSSAIS

Qui ne le connaît pas ?.....on nous endort avec cela
tous les soirs.

LE BARDE

Il nous annonce l'arrivée de Macbeth. Le voici
précédé de Frédégonde, qui l'entraîne malgré lui.

Certains vers de cette pièce, sont tirés de la tragédie de Ducis. La dernière scène représente une apothéose de cet auteur. On voit sous un pavillon Ducis ou son portrait entouré des noms de ses pièces ; autour de lui sont les portraits de Corneille, Racine et Voltaire.

* * *

Macbeth ou les Sorcières de la forêt, pantomime en quatre actes à grand spectacle, par M. Cuvelier, musique arrangée par M. Othon, ballets de M. Adam, décors de MM. Blanchard et Justin, machines de M. Pannelle. Représentée pour la première fois à Paris, au Cirque Olympique, le 20 mars 1817 (Paris, 1817, in-8).

L'auteur explique dans une note pourquoi Lady Macbeth ne paraît pas dans cette pièce. « On conviendra sans doute avec moi que Macbeth, poussé par sa destinée, entraîné par son ambition, aveuglé par les prédictions des prophétesses.. n'avait pas besoin des conseils de sa femme pour commettre un crime qui le portait au trône ». La pièce commence par la bataille de l'armée de Macbeth contre le duc de Cawdor et le roi de Norvège. Comme récompense de sa valeur Duncan accorde à Macbeth le titre de duc de Cawdor, et la main de sa sœur Idamïa. Il fait annoncer par Angus qu'il se rendra au château de Dunsinane « pour présider en personne aux brillantes cérémonies de ce mariage illustre ».

* * *

Le More de Venise ou Othello, pantomime entremêlée de dialogues en trois actes, imitée de la tragédie anglaise, par M. Cuvelier, musique de M. Darondeau, représentée pour la première fois sur le théâtre du Cirque Olympique de MM. Franconi, le 29 octobre 1818. (Paris, 1818).

L'intrigue doit quelque chose à Ducis et aussi à *Zaïre*. Desdémone a un frère Aviano qu'elle retrouve blessé à Chypre. Elle perd le fatal mouchoir en s'en servant pour panser sa blessure. Le deuxième acte offre un tableau très détaillé des souffrances des Chypriotes opprimés par les Turcs.

* * *

Macbeth, mélodrame en cinq actes avec un prologue. Imitation libre de Shakespeare par MM. Victor Ducange et Anicet Bourgeois ; musique de M. A. Piccini, ballet de M. Anatole, décorations de M. Lefebvre, représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 9 novembre 1829. (Paris 1829.)

Les trois sorcières s'appellent Grimalkin, Paddock et Rœbecca. Comme dans l'opéra de Rouget de Lisle, *Lady Macbeth* se réveille en scène :

Où suis-je ? Que de monde !
(apercevant *Macbeth*) Ah! j'ai parlé.

La pièce finit par des reproches qu'elle adresse à son mari :

Tu as manqué d'audace.
Notre trône, maintenant, c'est l'échafaud.

* * *

La Tempête ou l'Ile des génies, ballet-féerie en deux actes précédé d'une introduction, par M. Coraly, musique de M. Schneitzhœffer, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique le

10 septembre 1834. (Paris, 1834. Partition d'orch. Bib. Op. 505).

L'introduction, qui représente l'assaut d'une ville, est sans doute inspirée de la prise de Milan racontée par Prospéro. La scène du ballet se passe « au moyen âge, dans une île de l'archipel prise par les Turcs ». Obéron père de Léa, soulève une tempête. Fernando, jeune Espagnol, est jeté sur l'île et devient amoureux de Léa. Pour éprouver son amour, Obéron charge Caliban de faire paraître à Fernando endormi une belle fée Alcine. Bien que celle-ci mette en œuvre toutes les ressources de la coquetterie pour le séduire, Fernando reste fidèle à Léa qu'il reçoit enfin des mains de son père lui-même. La pièce finit par le départ de l'île des deux amants.

Le rôle d'Alcine fut joué par la célèbre danseuse Fanny Esler. Malgré beaucoup de réclame et une mise en scène soignée, le succès de la *Tempête* resta bien au-dessus de ce qu'on espérait. On s'était donné beaucoup de peine pour confectionner une mer. « Rien qu'en la regardant, dit Charles de Boigne, on avait le mal de mer »¹.

* * *

La Tempête ou l'Île des bossus, folie-vaudeville en un acte par MM. de Forges, Ad. de Leuven et Charles de Livry, représentée pour la première fois sur le théâtre du Palais-Royal le 17 octobre 1834. (Paris, 1834.)

La scène se passe dans une petite île située tout près de la côte d'Islande. Ces faits et les noms des frères du mineur bossu Caliban, qui sont Bag, Bug etc., amènent des plaisanteries adressées à M. Victor..... chose. « Je ne suis pas comme M. Hans votre compatriote, dit Jean-Baptiste-Chrysostome Ariel, pharmacien, homme de lettres, aéronaute de Paris, je ne mange pas de crudités ». La vieille mère de Caliban et de ses cinq frères, estime qu'il est temps que Léa se marie avec un de ses fils, car il y a seize

1. *Petits Mémoires de l'Opéra*, Paris, 1857, p. 783 ; (voir aussi le chapitre IX des *Souvenirs d'un homme de théâtre*, 1831-1855, de Charles Séchan, décorateur de l'Opéra, Paris 1883).

ans depuis le jour où elle l'a trouvée dans un tombereau que les flots avaient jeté sur le rivage de son île. Mais Léa aime mieux ce nouvel arrivé Ariel qui veut bien être son Antoni ou son Hernani. Les deux amants s'échappent de l'île dans le ballon d'Ariel. Le airs sont empruntés à *Fra Diavolo*, *Robert le Diable* et à d'autres ouvrages populaires; une symphonie de Schweitzhoefer est empruntée à l'œuvre précédente.

*
* *

Juliette et Roméo, folie-vaudeville en un acte, par MM. L. de Montchamp et Achille Delormel, représentée pour la première fois sur le Théâtre des Folies-Dramatiques, le 18 mars 1865, (Paris 1865).

« La scène se passe à Dijon à l'hôtel de Montaigu de nos jours ». Montaigu, père de Juliette, est un maître d'hôtel. Maurice (Roméo) fils de Capulet, s'y fait engager comme interprète d'anglais, pour avoir libre accès à Juliette. Capulet arrive déguisé en Anglais. C'est une espèce de *L'Anglais tel qu'on le parle* avant la lettre.

Deux des airs sont empruntés à *Robin des Bois* et à la *Dame Blanche*.

*
* *

Rhum et eau en juillet, parodie de *Roméo et Juliette*. Texte de Jallais, musique d'E. Dejazet, représentée le 14 juillet 1867 au Théâtre Dejazet (non imprimé).

BIBLIOGRAPHIE DES LIVRETS ET DES PARTITIONS

(Quand la date donnée par le livret imprimé est fausse, la date exacte
est donnée entre parenthèses)

- Georget et Georgette.* — Opéra-comique en un acte d'Harny de Guerville, musique d'Alexandre, représenté pour la première fois sur le théâtre de la Foire Saint-Laurent, le 28 juillet 1761. Paris, 1761, in-8.
- Les Deux amies ou le Vieux garçon.* — Comédie en trois actes et en vers mêlés d'arriettes (sic), manuscrit, 72 pages non numérotées in-4, sans date ni nom d'auteur. (Bibliothèque du Conservatoire). Représentée à la Comédie Italienne, le 7 décembre 1761. Le catalogue des manuscrits à la Bibliothèque Nationale (collection Soleinne, m. fr. 9243), donne cette indication : « *Les Deux amies ou le Vieux garçon (ou le Vieux coquet)*, com. 3 actes, v. et ar. par Ant. Bret. (aut. et approb. sign. de Crébillon, 1761) Th. Italien. » Le manuscrit lui-même manque à sa place.
- Hilas et Silvie.* — Pastorale en un acte avec des divertissements, représentée pour la première fois par les Comédiens ordinaires du roi le 10 décembre 1868.) *Théâtre de Monsieur Rochon de Chabannes, suivi de quelques pièces fugitives*, Paris 1786, 2 tomes in-8, t. 1, p. 137. Avertissement : La musique de cette pièce est de M. Gossec.
- Herne le chasseur.* — Opéra bouffon en deux actes par M. Douin, capitaine d'infanterie, Paris, 1773, in-8, (jamais représenté).
- L'Amant Loup-garou ou M. Rodomont.* — Pièce comique en quatre actes et en prose, imitée de l'anglois, représentée sur plusieurs théâtres, par M. Collet d'Herbois. — Paris, chez Didon l'aîné, 1778.
La musique du 4^e acte est de M. Le Grand.
- L'Amant Loup-garou etc...* — Représentée au théâtre du Casuaristraat le... (sic) 1780. Par M. Collet d'Herbois. A La Haye, 1780. (La musique du 4^e acte est de M. Le Grand, maître de musique du spectacle de Montpellier).
- Tout pour l'amour ou Juliette et Roméo.* — Drame lyrique en quatre actes en prose, de Jacques-Marie Boutet de Monvel, musique de Nicolas Dalayrac, représenté pour la première fois le 7 juillet 1792 (non imprimé).
- Roméo et Juliette*, (sic) mis en musique par M. Dalayrac. Partition d'orchestre manuscrite. (Bibliothèque du Conservatoire 2594).
- Roméo et Juliette.* — Opéra en trois actes, paroles du C. J. A. Ségur, musique du C. Steibelt, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de la rue Feydeau le 10 septembre (v. st.) l'an deuxième de la République une et indivisible, (le 11 septembre), Paris, 1793, in-8. — Autres éditions 1798, 1809, 1821.

- Roméo et Juliette*. — Opéra en trois actes... mis en musique par D. Steibelt. Partition d'orchestre avec le dialogue parlé, Paris 1793, in folio. (Bib. Opéra 2460).
- Imogène ou la Gageure indiscrete*. — Comédie en trois actes mêlée d'ariettes de Dejaure, musique de Rodolphe Kreutzer, représentée pour la première fois à l'Opéra-Comique le 27 avril 1796 (non imprimée).
- Roméo et Juliette*. — Tragédie lyrique en trois actes précédée d'un prologue, par MM. Moline et Cubières-Palmézeaux, musique de Porta. Destinée pour le théâtre de l'Académie Impériale de musique. Dédicée à son Altesse Impériale Stéphanie Napoléon, actuellement Princesse électorale de Bade. — Paris, 1806, in-8. (non représentée).
- Giulietta e Romeo*. — Tragedia per musica da rappresentarsi nel teatro alla Scala il Carnevale dell'anno 1796 (3 février)... in Milano... Compositore della musica : Sig. maestro Nicolo Zingarelli. (Le nom du librettiste Giuseppe Foppa ne paraît pas sur le livret).
- Roméo et Juliette*. — Drame en musique en trois actes (*Romeo e Giulietta*, dramma in musica in tre atti), représenté au théâtre des Tuileries en présence de Leurs Majestés Impériales et Royales le 9 mars 1809 ; (textes français et italien). Paris, 1809, in-8.
- Juliette et Roméo*. — Tragédie lyrique en trois actes (*Giulietta e Romeo*, dramma per musica in tre atti) représentée pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de l'Impératrice le 16 décembre 1812. Paris, 1812, in-8. Autre édition 1821, 7 août.
- Giulietta e Romeo*, del Sigr Zingarelli, partition d'orchestre manuscrite, 3 volumes format oblong, s. d. (Bib. Cons. 12.272).
- Otello ossia l'Africano di Venezia*, dramma tragico per musica da rappresentarsi nel nobile teatro di S. Benedetto, la quadragesima 1818. Venezia, 1818. (De Rossini et du marquis Berio).
- Othello ou le More de Venise*. — Tragédie lyrique (*Otello ossia il Moro di Venezia*, dramma per musica in tre atti), représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre Italien, salle de Louvois le 31 mai 1821, (le 5 juin.) — La musique est de Rossini. Paris, 1821, in-8. Autres éditions, 1823, 1826, 1828, 1837.
- Otello ou le More de Venise*. — Opéra en trois actes. D'après les drames anglais, français et italien, paroles de Castil-Blaze, musique de Rossini, représenté pour la première fois à Lyon par les comédiens du Grand Théâtre, sous la direction de M. A. Singier, le 1^{er} décembre 1823. Paris, chez Castil-Blaze, 1823, in-8.
- Othello*. — Opéra en trois actes, musique de Rossini, libretto traduit de l'italien par MM. Alphonse Royer et Gustave Vaëz... Représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Académie royale de musique le 2 septembre 1844.
- Otello ou le More de Venise*. — Opéra en trois actes, paroles de Castil-Blaze, musique de Rossini. Partition d'orchestre, Paris, chez Castil-Blaze, (1823?) in folio (Bib. Cons. 10087). Texte français.
- Juliette et Roméo*. — Tragédie lyrique en deux actes (*Giulietta e Romeo*, tragedia per musica in due atti) représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre Royal Italien le 4 septembre 1827. Paroles de Felice Romani, musique de Vaccaï (le 11 septembre). Paris, 1827.
- I Capuleti ed i Montecchi*. — Tragedia lirica da rappresentarsi nel gran teatro La Fenice, il carnovale dell' anno 1830. In Venezia, 1830.

Les Capulets et les Montaigus. — (*I Capuleti ed i Montecchi*), tragédie lyrique paroles de Felice Romani, musique de Vincent Bellini, Paris 1833, 1849, in-8.

Les Capulets et les Montaigus. — (*I Capuleti ed i Montecchi*), grand opéra en quatre actes. Paroles traduites de l'italien et arrangées pour la scène française par Gustave Oppelt, auteur de la traduction du *Stabat Mater* de Rossini. Musique de Vincent Bellini. (Une variante au quatrième acte permet l'emploi de la musique de Bellini ou de celle de Vaccaï), Paris, 1843, gr. in-8.

I Capuleti ed i Montecchi del Sigr Vincenzo Bellini. Partition d'orchestre manuscrite, 2 vol. format oblong. (Bib. Cons. 916).

Roméo et Juliette. — Opéra en quatre actes, musique de Bellini, paroles françaises de Charles Nuitter. Paris, 1859.

Roméo et Juliette. — Musique de Bellini, partition d'orchestre manuscrite in folio (1859). (Bib. Op. 597).

Macbeth. — Tragédie lyrique en trois actes représentée pour la première fois sur le Théâtre de l'Académie Royale de musique le 29 juin 1827. Poème M. (Rouget de Lisle), musique de M. Chélaré ; chorégraphie M. Gardel, Paris, 1827, in-18.

Macbeth. — Heroische Oper in drey Acten nach Shakespeare mit deutschem und französischem Text in Musik gesetzt und seiner Majestät Ludwig König von Bayern in allertiefster Ehrfurcht zugeeignet von André Hippolite Chélaré, Königlich Bâyerischen Hofkapellmeister. Vollständiger Clavier-Auszug von Theodore Lacher. Préface datée Munich le 4 juillet 1828. (Bib. Cons. 2013. La partition qui figure au catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra (492) manque aux archives).

Othello. — Pièce en cinq actes en vers de Joseph Rouget de Lisle. MS en grande partie autographe. 110 pages in folio ; quelques pages sont de la main d'un copiste. (Bibliothèque du Conservatoire).

Roméo et Juliette, symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif harmonique, dédiée à Nicolo Paganini, et composée d'après la tragédie de Shakespeare par Hector Berlioz. Les paroles sont d'Emile Deschamps, Paris, imprimerie de Vinchon, 1839.

Roméo et Juliette, symphonie dramatique etc... partition de piano par Th. Ritter avec texte français et allemand, Leipzig et Paris, 1857, in folio. Id, Paris, 1859.

Partition d'orchestre, textes français, allemand et anglais. *Œuvres de Berlioz*, Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1901, in fol. (Band. III, 3^e Teil)

La Tempesta, an entirely new grand opera in three acts with a prologue. The music composed by Halévy, the poem by Scribe, founded on *The Tempest* of Shakespeare, and composed expressly for Her Majesty's, Haymarket. London 1850. (2 éditions, in-8 et in-4, avec textes anglais et italien).

La Tempête, grand opéra en deux actes, paroles de M. Scribe., traduction italienne de M. Giannone, Paris 1851, in-8.

La Tempesta, opéra en trois actes, musique d'Halévy, partition piano et chant, Paris, s.d. (Bib. Cons. 4785).

Cordélia. — Opéra en un acte d'Emile Deschamps et d'Emilién Pacini, musique de Séméladis, représenté sur le théâtre de Versailles, le 16 mars 1854. (Emile Deschamps, *Œuvres complètes*, 1872-74, t.v., p. 199. La date 1853 est fausse).

Béatrice et Bénédict. — Opéra-comique en deux actes imité de Shakespeare paroles et musique de Hector Berlioz. (Représenté pour la première fois à Bade, le 9 août 1862). Paris, Joubert, 1906, in-8.

Béatrice et Bénédict. — Opéra-comique en deux actes etc... Partition, avec textes allemand et français, revus par Charles Malherbe et Félix Weingartner, Hector Berlioz, *Opern VIII*, Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1907, in-4.

Falstaff. — Opéra-comique en un acte de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique d'Adolphe Adam de l'Institut, représenté pour la première fois sur le théâtre Lyrique le 18 janvier 1857. Partition, piano et chant arrangée par Léo Delibes. Paris, S. Richaults. s. d. (Livret non imprimé).

Peines d'amour. — Opéra en quatre actes par Michel Carré et Jules Barbier, musique de Mozart (*Così fan tutte*), représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Lyrique le 3 mars 1863 (le 31 mars). Paris, Michel-Lévy, 1863, in-18.

Macbeth. — Opéra en quatre actes imité de Shakespeare, paroles de MM. Nuitter et Beaumont, musique de G. Verdi représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Lyrique Impérial le 19 avril 1865 (21 avril). Paris, Michel-Lévy, 1865, in-18.

Macbeth. — Grand opéra en cinq actes, poème imité de Shakespeare par MM. Nuitter et Beaumont, musique de G. Verdi. Partition réduite pour piano et chant par E. Mangin. — Paris, Léon Escudier, s. d. (texte français).

Macbeth. — Opera en quattro atti, (version de 1847), partition avec texte italien, Paris, s. d. (Bib. Op. 1524.).

Die lustigen Weiber von Windsor. — Komisch-phantasische Oper in drei Akten, mit Tanz nach Shakespeare's gleichnamigen Lustspiel gedichtet von H. S. Mosenthal. — Musik von Otto Nicolai Königl. Preuss. Kapellmeister. — Zum ersten Male aufgeführt im königl. Operhause zu Berlin am 9. März 1849. — Berlin 1849.

Les Joyeuses Commères de Windsor. — Opéra-comique en trois actes par M. Jules Barbier; musique de O. Nicolai, Paris, Michel-Lévy, 1862, in-18. (La couverture porte la date 1863).

Les Joyeuses Commères de Windsor etc. — représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Lyrique Impérial le 25 mai 1866, Paris, Michel-Lévy, 1866, in-18.

Les Joyeuses Commères de Windsor. — Opéra-comique en trois actes de Jules Barbier, musique de O. Nicolai. Paris, Choudens, s. d. (texte français seulement).

Les Joyeuses Commères de Windsor. — Opéra-comique fantastique mêlé de danses en trois actes et sept tableaux (d'après Shakespeare), paroles françaises de M. Louis Danglas, musique de O. Nicolai, conforme à la représentation, Paris, 1859.

Roméo et Juliette, opéra en cinq actes par Jules Barbier et Michel Carré, musique de Charles Gounod, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Lyrique Impérial le 22 avril 1867. (Le 27 avril, date donnée par la 2^e édition, même année). Paris, Michel-Lévy, 1867, in-18.

Roméo et Juliette. — Opéra en cinq actes... musique de Ch. Gounod. Partition chant et piano, Paris Choudens, s. d. gr. in-8.

- Hamlet*. — Opéra en cinq actes par Michel Carré et Jules Barbier, musique d'Ambroise Thomas, représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre Impérial de l'Opéra, le 9 février 1868. (9 mars), Paris, Calmann-Lévy, 1868, in-18.
- Hamlet*. — Opéra en cinq actes... musique d'Ambroise Thomas. Partition d'orchestre. Paris. Heugel, s. d. 2 vol. in-folio (Bib. Cons. 1355).
- Hamlet*. — Traduit par Pierre de Garal. Paris, Lemerre, 1868, gr. in-8.
- Hamlet*. — Opéra en cinq actes et neuf tableaux, paroles traduites de Shakespeare par Pierre de Garal, musique d'A. Hignard. Partition piano et chant, Paris s. d. in folio. (Préface datée 2 février 1868).
- Les Amants de Vérone*. — Drame lyrique en cinq actes, six tableaux, imité de Shakespeare, poème et musique du marquis d'Ivry, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Lyrique le 10 octobre 1878. — Paris, 1878, in-18 (12 octobre). Nouvelle édition 1879.
- Les Amants de Vérone*. — Opéra en quatre actes et six tableaux imité de Shakespeare, paroles et musique de Richard Yvrid. Paris, Flaxland, 1^{er} mars 1867, gr. in-8.
-

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

ABREVIATIONS DES REVUES

D.M.	<i>Die Musik</i> (Berlin)..
G.M.M.	<i>Gazzetta Musicale di Milano</i> (Milan).
J.S.G.	<i>Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft</i> (Weimar),
Mén.	<i>Le Ménestrel</i> , (Paris).
M.L.	<i>Music and Letters</i> , (Londres).
M.M.R.	<i>Monthly Musical Record</i> (Londres).
M.Q.	<i>Musical Quarterly</i> (New-York).
N.A.	<i>Nuova Antologia</i> , (Florence).
N.Z.M.	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , (Leipzig).
O.C.	<i>L'Opéra-Comique</i> , (Paris)
P. L.	<i>Poet Lore</i> , (Philadelphie).
R.D.M.	<i>Revue des Deux Mondes</i> , (Paris).
R.G.M.	<i>Revue et Gazette musicale de Paris</i> , (Paris).
R. H.	<i>Revue Hebdomadaire</i> , (Paris).
R.H.L.F.	<i>Revue d'histoire littéraire de la France</i> , (Paris).
R.M.I.	<i>Rivista Musicale Italiana</i> , (Turin).
S.I.M.	<i>Sammeibände der Internationalen Musikgesellschaft</i> ,
Th.	<i>The Theatre</i> , (Londres).

A. SHAKESPEARE EN FRANCE ET EN ITALIE

- ASCOLI (G.). — *Othello mis au goût français du XVIII^e siècle*. France-Grande-Bretagne, mai 1931.
- BALDENSBERGER (F.). — *Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France*. dans *Etudes d'histoire littéraire*, t. II. Paris, 1910, in-16.
- BORGERHOFF (J. L.). — *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, 1913, in-8.
- COLLISON-MORLEY (L.). — *Shakespeare in Italy*, Stratford-on-Avon, 1916, in-8.
- CHILD (Th.). — *Othello in Paris*, P. L., vol. I, 1889.
— *Hamlet in Paris*, P. L., vol. II. 1890.
— *French Translations of Hamlet*, Th. 1^{er} nov. 1881.
- COBB (Lillian). — *Pierre Antoine de la Place, sa vie et son œuvre*, Paris, 1928 in-8

- COOK (D.). — *King Lear in Paris*, Th. 1^{er} avril 1881.
Othello in Paris, Th. 1^{er} oct. 1880.
- CUSHING (Mary G.). — *Pierre le Tourneur*, New-York, 1908, in-8.
- DARGAN (E. P.). — *Shakespeare and Ducis*.
Modern Philology, oct. 1912, vol. x.
- DORAN (J.). — *Shakespeare in France*.
Nineteenth Century, janvier 1878, vol. III.
- DRAPER (F. W. M.). — *The Rise and Fall of the French Romantic Drama, with special reference to the influence of Shakespeare, Scott and Byron*, Londres, 1923, in-8.
- DUBEUX (A.). — *Traductions françaises de Shakespeare*, Paris, 1928, in-8.
- ENGEL (J.). — *Shakespeare in Frankreich*, J. S. G. xxxiv, 1898.
- GAIDOZ (H.). — *Le Roi Lear à Paris en 1783*, *Revue Germanique*, vi, 1910.
- GILMAN (Margaret). — *Othello in French*, Paris, 1925, gr. in-8.
- HAINES (C. M.). — *Shakespeare in France : Criticism, Voltaire to Victor Hugo*, Londres, 1925, in-4.
- HASTINGS (Ch.). — *Le Théâtre français et anglais, etc.*, Paris, 1900, in-8.
- HERFORD (C. H.). — *A Sketch of the History of Shakespeare's Influence on the Continent*, Manchester, 1925, in-8. (reprinted from the *Bulletin of the John Rylands Library*, vol ix, January, 1925.)
- HÉROLD (A. F.). — *Les anciennes adaptations françaises de Roméo et Juliette*, *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1911.
- JUSSERAND (J. J.). — *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*, Paris, 1898, in-18. (Edition anglaise, Londres, 1899, in-8.)
- KÜHN (C.). — *Ducis in seiner Beziehung zu Shakespeare*, Cassel, 1875, in-8.
- LACROIX (A.). — *De l'influence de Shakespeare sur le théâtre français jusqu'à nos jours*, Bruxelles, 1856 gr. in-8.
- LATREILLE (C.). — *Un épisode de l'histoire de Shakespeare en France*, R. H. L. F. 23^e année, 1916.
- LONGWORTH-CHAMBRUN (M^{me}). — *La vogue de Shakespeare au grand siècle*, R. H., 26 juillet 1924.
- LOUNSBURY (T. R.). — *Shakespeare and Voltaire*, Londres, 1902, in-8.
- NULLI (S. A.). — *Shakespeare in Italia*, Milan, 1918, in-8.
- PASCAL (F.). — *Shakespeare's Introduction into France*, *Fortnightly Review*, vol. cvi, 1^{er} septembre 1919.
- PELLISSIER (G.). — *Le drame Shakespearien dans Essais de littérature contemporaine*, Paris, 1893, in-12.
- RENAUD (J.J.). — *Le théâtre de Shakespeare en France*. *La Grande Revue*, 15 octobre 1904.
- ROBERTSON (J. G.). — *Shakespeare on the Continent*, dans la *Cambridge History of English Literature*, vol. v, Cambridge, 1910.
- ROZ (F.). — *La renommée de Shakespeare en France*. (Appendice au *Shakespeare, sa vie et son œuvre* de sir SIDNEY LEE. Edition française par FIRMIN ROZ. Paris, 1918, in-8).

SCHERILLO (M.). — *Ammiratori ad imitatori dello Shakespeare prima del Manzoni*, N. A., 16 novembre 1892.

SCHIAVELLO (G.). — *La fama dello Shakespeare nel secolo XVIII*, Camerino, 1904, in-8.

B. SHAKESPEARE ET LA MUSIQUE

ANON. — *French versions of the Willow song*, P. L., vol. I, 1889.

— *Shakespeare*, M. M. R., 1^{er} avril 1905.

— *Shakespeare and some operas... based on his works*, M. M. R., mai 1909.

— *Shakespeare music in three acts*. 1st act : Fantastic and supernatural ; 2nd act : Plays of passion ; 3rd act : Comedies, plays of sentiment, songs. — *All the Year Round*, a weekly journal conducted by Charles Dickens, 28 mars, 4 et 11 avril, 1863, (Vol. III) (1).

— *The « Tempest » as a lyrical drama*, *Fraser's Magazine*, juillet 1856, vol. XLII (critique de l'ouvrage de Morris Barnett du même titre).

— *Macbeth-Opern : Chélar, Verdi, Beethoven*. *Berliner Börsen-Courier*, 8-22 février 1917.

AUTEURS DIVERS : *Traductions françaises de Shakespeare*. Correspondance et informations dans *l'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 25 novembre et 10 décembre 1882.

BARR (A. E.). — *Shakespearean Operas*, *Atlantic Monthly*, vol. XLIX, 1882, pp. 461-469.

BELLAIGUE (C.). — *Shakespeare et la musique*, *R. D. M.*, 15 mai 1903.

BERIO (Margherita). — *Shakespeare e la musica*, N. A., 16 avril 1916.

BLAZE DE BURY (H.). — *Lettre à Rossini à propos d'Othello*, *R. D. M.*, octobre 1844.

— *Shakespeare et ses musiciens dans Tableaux romantiques de littérature et d'art*, Paris, 1878. in-12 et *R. D. M.*, 15 mai 1867. (Voir aussi : Hans Werner).

CLARKE (Helen. A.). — *Shakespeare Music*. — *Shakespeariana*, Philadelphia, janvier-février 1888, vol. V.

— *A List of Shakespeare operas, operatized dramas and overtures*, *Ibid*, octobre, décembre, 1888.

CONRAT (H. J.). — *La musica in Shakespeare*, *R. I. M.*, 1903, 1904.

DENT (E. J.). — *The Musical Interpretation of Shakespeare*, *M. Q.*, 1916.

EDWARDS (H. S.). — *Shakespeare Operas*, Chapitre XXX, du t. II du *Lyrical drama*, etc.. Londres, 1881, in-8.

DUKAS (P.). — *Shakespeare et l'opéra*, *R. H.*, 20 octobre 1894.

ELSON (L. C.). — *Musical Influence of Shakespeare*, dans *Shakespeare in Music*, Boston, 1901, in-8.

ENGEL (G.). — *Über die Bearbeitung Shakespeare'scher Dramen zu Operntexten und des Macbeth insbesondere*. *Neue Berliner Musikzeitung*, 29 décembre 1857 ; 6-13 janvier ; 17-24 mars 1858.

ERCKMANN (F.). — *Sir John Falstaff in Opera*, *The Chesterian*, Londres, septembre 1923.

1. C'est à peu près le même article que celui d'A. E. Barr. 1882.

- ESTÈVE (E.). — *De Shakespeare à Musset : variations sur la Romance du Saule*, R. H. L. F., 29^e année, juillet-septembre 1922.
- FINCK (H. T.). — *Shakespearean Operas*, *The Nation*, 23 mars 1916, vol. CII.
- FURSTER (F.). — *Shakespeare und die Tonkunst*, J. S. G., II, 1867.
- FRESENIUS (A.). — *Der getanzte Shakespeare*, J. S. G., XXXVIII, 1902.
- FRIEDLANDER (M.). — *Shakespeares Werke in der Musik. Versuch einer Zusammenstellung*, J. S. G., XXXVII, 1901.
- GATTI (G. M.). — *The Two Macbeths*, M. Q. 1922.
The Sackbut, Londres, janvier, 1923.
- GOHLER (G.). — *Verdis Oper « Macbeth »*, N. Z. M., mars 1928.
- KRAUSSOLD (M.). — *Das missbrauchte Kunstwerk und die grosse Anleihe. (Literatur und Operntext) dans Geist und Stoff der Operndichtung*, Vienne, 1931, in-8.
- KREUTZER (L.). — *L'Othello de Shakespère et l'Otello de Rossini*, R. G. M., 17 décembre 1848.
- KRUSE (G. R.). — *Falstaff und die lustigen Weiber in vier Jahrhunderten*, D. M., Jahrgang VI, 1906-1907.
- LAVOIX (H.). — *Les traducteurs de Shakespeare en musique*, Paris, 1869, in-8. (Extrait de la R. G. M., mai-juin, 1869).
- PARKER (D. C.). — *Shakespeare in Opera*, M. M. R. 1^{er} décembre 1906.
- POUGIN (A.). — *L'Otello de Rossini à Naples en 1816*, Mén., 7 oct. 1894.
- PROUT (E.). — *Some forgotten Operas*, III : Steibell's « *Roméo et Juliette* », M. M. R. septembre-novembre 1904.
- SERVIÈRES (G.). — « *Hamlet* » jugé par la presse en 1868. *Le Guide musical*, Bruxelles, 31 mai 1896.
- *Roméo et Juliette traité en opéra-comique*, O. G., février 1931.
- SQUIRE (W. Barclay). — *Shakespearean Operas (from « A Book of Homage to Shakespeare »)*, Londres, 1916, in-4.
- WALTERHAUSEN (R. W. von). — *Shakespeare's Einfluss auf die Musik*, J. S. G., LXIV, 1928.
- WERNER (H.) (Henry Blaze de Bury). — *Musique des drames de Shakespeare*, R. D. M., janvier 1835.
- WILSON (C.). — *Shakespeare and Music*, Londres, 1922, in-8.

C. OUVRAGES BIOGRAPHIQUES ET AUTRES

- BALDENSBERGER (F.). — *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris, 1925, in-16.
- BÉCLARD (L.). — *Sebastien Mercier, sa vie et son œuvre, son temps d'après des documents inédits*, Paris, 1903, in-8.
- BERLIOZ (H.). — *Mémoires*, Paris, 1878, 2 in-18.
- BOUILLAT (J. M. J.). — *Rouget de Lisle*, s. l. n. d. gr. in-8.
- BRANCA (Emilia). — *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo, cenni biografici e aneddotici...* Torino, Firenze e Roma, 1882, in-8.

- BRANDES (P.). — *Beatrice und Benedict*, N. Z. M., 3 avril 1914.]
- BUSTICO (G.). — *Saggio di una bibliografia di libretti musicali di Felice Romani*, R. M. I., 1907.
- ERNST (A.). — *L'œuvre dramatique de Berlioz*, Paris, 1884, in-8.
- FONTANA (F.). — *Curiosità Verdiane*, G. M. M., n° 49, 1901.
- FOPPA (G.). — *Memorie storiche della vita di Giuseppe Ma. Foppa viniziano* (sic)... scritte da lui medesimo, Venise, 1840, in-18.
— *Appendice alle Memorie storiche*, etc., Venise, 1842, in-18.
- GIRARD (H.). — *Emile Deschamps, un bourgeois dilettante à l'époque romantique*, Paris, 1921, in-8.
— *Emile Deschamps dilettante*, Paris, 1921, in-8.
- GOUNOD (C.). — *Mémoires d'un artiste*, Paris, 1896, in-8.
- HEDGCOCK (F. A.). — *David Garrick et ses amis français*, Paris, 1911, in-8, (Edition anglaise, Londres, 1912, in-8).
- ISTEL (E.). — *Verdi und Shakespeare*, J. S. G., LIII, 1917. — D. M. 1913.
- KILBOURNE (F. W.). — *Alterations and Adaptations of Shakespeare*, Boston, 1906, in-8.
- KRUSE (G. R.). — *Otto Nicolais Beziehungen zu den Tondichtern seiner Zeit*, D. M. Jahrgang ix, 1909-1910.
- KRUSE (G. R.). — *Shakespeare und Otto Nicolai*, J. S. G., XLVI, 1910.
- LIANOVOSANI (L.). — *Saggio bibliografico relativo ai melodrammi di Felice Romani*, Milan, 1878, in-8.
- LLOYD (W. A. C.). — *V. Bellini, a Memoir*, Londres, 1909, in-8.
- MANTOVANI (Y.). — *Librettisti Verdiani, Musica d'Oggi*, Milan. 1923.
- MASSON (P. M.). — *Berlioz*, Paris, 1923, in-8.
- MEY (K.). — *Hector Berlioz als Dramatiker*, D. M. Jahrg. III, 1903-1904.
- PIXÉRÉCOURT (G.). — *Vie de Dalayrac*, Paris, 1813. in-18.
- POUGIN (A.). — *Bellini, sa vie, ses œuvres*, Paris, 1868, in-8.
- PROD'HOMME (J. C.). — *Rossini and his Works in France*, O. C. 1929, M. Q., janvier 1931.
— *Verdi's letters to Escudier*, M. L., 1923.
— *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier*, R. M. I., 1928.
- PROD'HOMME (J. G.) et DANDELLOT (A.). — *Gounod 1813-1893, sa vie et ses œuvres, d'après les documents inédits*, Paris. 1911, 2 in-12.
- RADICIOTTI (G.). — *Gioachino Rossini, vita documentata, opere, influenza su l'arte*, Tivoli, 1927-1929, 3 in-4.
- SCHERILLO (M.). — *Verdi, Shakespeare e Manzoni : spigolature nelle lettere di Verdi*, N. A., 16 juillet 1912.
- STENDHAL. — *Notes d'un dilettante* (texte établi par H. Prunières), Paris, 1923 in-8.
— *Rome, Florence et Naples*, 1817, (texte établi par D. Müller), Paris, 1919, 2 in-8.
— *Vie de Rossini*, (1824), Paris, 1923, 2 in-8.
- TIERSOT (J.). — *Berlioz et la société de son temps*, Paris 1904, in-16.
— *Berlioziana, Mén.*, 1904, 1909.

- *Correspondance d'Hector Berlioz*, Paris, 3 vol. in-18, 1907, 1919, 1930.
 — *La musique aux temps romantiques*, Paris, 1930, in-8.
 — *Rouget de Lisle, son œuvre, sa vie*, Paris, 1892, in-8.
 TOYE (F.). — *Verdi, life and works*, Londres, 1930, in-8.
 VACCAI (G.). — *Vita di Nicola Vaccai scritta dal figlio Giulio*, Bologne, 1882, in-8.
 VALORI (Prince de). — *A propos de l'Otello de Verdi* (Les *Otello* de Verdi et de Rossini), *Nouvelle Revue*, 15 septembre 1894.
 ZOLLINGER (O.). — *Ein französischer Shakespeare Bearbeiter des 18 Jahrhunderts*, J. S. G. xxxviii, 1902.

D. HISTOIRE DU THEATRE

- AGHION (M.). — *Le Théâtre à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 1926, in-4.
 FOUQUE (O.). — *Histoire du Théâtre*, Ventadour, 1829-1879, Paris, 1881, in-8.
 GAIFFE (F.). — *Etude sur le drame en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1910, in-8.
 JOANNIDÈS (A.). — *La Comédie Française de 1680 à 1920*, Paris, 1921, gr.-in 8.
 MURET (Th.). — *L'Histoire par le théâtre*, Paris, 1865. 3 in-12.
 POREL (P.) et MONVAL (G.). — *L'Odéon, histoire... du deuxième théâtre français, 1782-1818 ; 1818-1853*, Paris, 1876, 1882, 2 in-8.
 SOUBIES (A.). — *La Comédie Française, 1825-1894*, Paris, 1895, in-4.
 — *Histoire du Théâtre Lyrique*, Paris, 1899, in-4.
 — *Soixante ans à l'Opéra*, Paris, 1895, in-4.
 — *Le Théâtre Italien au temps de Napoléon et de la Restauration*. Paris, 1910, in-4.
 — *Le Théâtre Italien à Paris, 1800-1910*, Paris, 1913 in-4.

Vu le 27 avril 1933
 Le Doyen de la Faculté des lettres
 de l'Université de Paris :
 H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer
 Le Recteur
 de l'Académie de Paris :
 S. CHARLÉTY.

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS PROPRES

- | | |
|--|---|
| <p>ADAM, 162, 167.</p> <p>BALDENSBERGER, 13, 72, 133.</p> <p>BALFE, 162, 167.</p> <p>BARBIER (A.), 130.</p> <p>BARBIER (J.), 170, 172, 174, 176, 185, 187, 188, 192, 193, 195.</p> <p>BARTHE, 36, 59.</p> <p>BEAUMARCHAIS, 6, 82, 87, 94, 168.</p> <p>BEETHOVEN, 2, 60, 211.</p> <p>BELLINI 77, 106, 108, 111, 112.</p> <p>BENDA, 41, 47, 56, 57, 69.</p> <p>BERIO, 87, 90.</p> <p>BERLIOZ, 7, 13, 53, 101, 107, 109, 111, 112, 128, 130, 134, 140, 148, 152, 154, 159, 188, 190, 191, 193.</p> <p>BLAZE de BURY, 193, 197, 210.</p> <p>BORGERHOFF, 5.</p> <p>BOSWELL, 80.</p> <p>BRET, 24, 26, 37.</p> <p>BYRON, 89, 130, 131, 177.</p> <p>CARCANO, 177.</p> <p>CARRÉ, 170, 172, 174, 176, 192, 193, 195.</p> <p>CASTIL-BLAZE, 53, 94, 96, 99, 109.</p> <p>CHARRIÈRE (Mme de), 79, 81.</p> <p>CHASTELLUX, 6, 40, 47, 55, 56, 59.</p> <p>CHÉLARD, 5, 115, 119, 185.</p> <p>CHÉRUBINI, 77.</p> <p>COLLISON-MORLEY, 83, 90.</p> <p>COLLOT d'HERBOIS, 5, 115, 119, 185.</p> <p>CUBIÈRES-PALMÉZEAUX, 59, 63, 65.</p> | <p>DALAYRAC, 6, 41, 43, 52, 82.</p> <p>DANTE, 91, 104.</p> <p>DA PONTE, 168, 170, 172, 176.</p> <p>DAVENANT, 18, 20.</p> <p>DEJAURE, 60, 62.</p> <p>DELÉCLUZE, 146, 147.</p> <p>DENT, 18, 169.</p> <p>DESCHAMPS, 6, 9, 10, 96, 109, 114, 130, 135, 140, 141, 148, 149, 151, 154, 162.</p> <p>DESTOUCHES, 17, 21.</p> <p>DOUIN, 32, 35, 37.</p> <p>DRAPER, 14.</p> <p>DRYDEN, 18, 20, 41.</p> <p>DUBEUX, 14.</p> <p>DUCIS, 4, 5, 23, 39, 40, 47, 52, 55, 59, 65, 77, 83, 84, 86, 89, 93, 102, 104, 109, 113, 123, 201.</p> <p>DUKAS, 210, 211.</p> <p>DUMAS, 114, 134, 162, 195, 199.</p> <p>ELSON, 13.</p> <p>ESCUDIER, 176, 179, 181, 184.</p> <p>FOPPA, 73, 81, 83, 85.</p> <p>FRÉRON, 55.</p> <p>FRIEDLANDER, 14, 24, 41, 57.</p> <p>GARRICK, 9, 47, 48, 55, 63, 79, 110, 153.</p> <p>GAUTIER, 88, 99, 100, 139, 197, 198.</p> <p>GILMAN (Miss), 14, 89.</p> <p>GIRARD, 134.</p> <p>GIROLAMO DELLA CORTE, 83, 84, 86, 108.</p> |
|--|---|

- GLUCK, 3, 40, 63.
 GOTTER, 41, 47, 56, 58, 68, 69.
 GOUNOD 190, 194.
 GRASSINI (Mme), 73, 74.
 GRÉTRY, 62, 93, 208.
 GRISI (Judith), 108.
 GUIZOT, 72, 175, 182.
 HAINES 13, 64.
 HALÉVY, 141, 145.
 HANDEL, 9, 47.
 HÉROLD, 53, 54.
 HUGO, 177, 179, 184, 193, 208.
 JUSSEURAND, 13, 37.
 KELLY (Michaël), 170.
 KREUTZER (L.), 100.
 KREUTZER (R.), 43, 60, 62, 63, 82.
 KRUSE, 24, 167, 187, 202.
 LACROIX, 13, 161.
 LA PLACE, 4, 17, 36, 40, 61.
 LAVOIX, 13, 15, 62.
 LEGOUVÉ, 101.
 LEONI, 90, 104.
 LE TOURNEUR, 36, 39, 40, 47, 54,
 59, 87, 90, 93.
 LEUVEN, 162, 167, 191.
 LISZT, 115, 131, 177.
 LOPE DE VEGA, 59, 64.
 LULLI 18, 205.
 MALIBRAN (Maria), 79, 97, 111.
 MARESCALCHI, 86.
 MARMONTEL, 80, 96.
 MARS (Mlle), 43, 72, 95, 133.
 MAZZONI, 85, 104, 108.
 MÉHUL, 43, 94, 104, 105.
 MENDELSSOHN, 2, 141, 142, 186.
 MERCADANTE, 104, 167, 187.
 MERCIER, 39, 53, 56, 59, 64, 83, 86.
 MEURICE 114, 162, 163, 195, 199.
 MOLINE, 63, 69.
 MONTÉGUT, 15, 186.
 MONVEL, 6, 41, 43, 46, 47, 59, 66,
 82.
 MORGAN (Lady), 88, 89, 145, 215.
 MOZART, 80, 168, 169, 173, 176.
 MUSSET, 97, 98.
 NAPOLEON, 73, 74, 77.
 NICOLAI, 185, 187, 190.
 OZICOURT, 41, 53, 54, 56.
 PACINI, 151.
 PAGANINI, 131.
 PAPAVOINE, 26, 27.
 PASTA (Mme), 53, 78, 79, 93, 97,
 105, 145.
 PHILIDOR, 32.
 PIARE, 178, 181.
 PIOZZI (Mrs), 83.
 PORTA, 65.
 QUINAULT, 18, 205.
 ROCHON de CHABANNES, 22, 59.
 ROMANI, 102, 104, 106, 108, 110,
 167, 187, 190.
 ROSSINI, 11, 40, 82, 87, 88, 95, 96,
 100, 106, 110, 121.
 ROUGET DE LISLE, 5, 115, 120, 123,
 124, 127, 129, 185.
 ROUSSEAU, 74, 93, 127.
 SAINT-GEORGES, 162, 167.
 SANSEVERINO, 47, 56.
 SCOTT, 100, 114, 130.
 SCRIBE, 97, 114, 141, 144.
 SEDAINE, 32.
 SÉGUR, 8, 43, 47, 52, 55, 59.
 SERVIÈRES, 41, 46, 199.
 SHADWELL, 18, 20, 25.
 SMITHSON (Miss), 72, 111, 130, 132.
 STAEL (Mme), 80, 85.
 STEIBELT, 43, 47, 48, 52, 57, 101,
 102, 110.
 STENDHAL, 19, 87, 89, 91, 93, 97,
 168.

- TAINÉ, 161, 169.
TALMA, 72, 79, 95, 96.
TASTU (Mme), 120.
THOMAS, 166, 177, 188, 194, 195.
TIERSOT, 124, 132, 137, 142.
VACCAÏ, 7, 11, 101, 104, 107, 109,
111, 193.
VACQUERIE, 114, 162, 163.
VAN TIEGHEM, 37.
- VERDI, 176, 186, 212.
VIGNY, 11, 13, 98, 99, 109, 133.
VOLTAIRE, 4, 6, 39, 40, 107, 108
133, 146, 177.
WEBER, 61.
WEISSE, 41, 54, 56.
WILSON, 14.
ZINGARELLI, 53, 73, 77, 79, 81,
101, 104, 105, 107, 108, 110.
ZOLLINGER, 54.
-

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I :	
<i>Introduction.</i>	1
CHAPITRE II	
<i>Les adaptations anciennes I (1767-1778)</i>	17
CHAPITRE III :	
<i>Les adaptations anciennes II (1792-1806)</i>	39
CHAPITRE IV	
<i>Les opéras italiens (1809-1833)</i>	71
CHAPITRE V :	
<i>Six adaptations françaises (1827-1862)</i>	113
CHAPITRE VI	
<i>Les pièces du Théâtre Lyrique (1856-1868)</i>	161
CHAPITRE VII :	
<i>Conclusion : La question de Shakespeare et l'Opéra.</i>	201
APPENDICE	213
BIBLIOGRAPHIE DES LIVRETS ET PARTITIONS	221
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	227
INDEX	233

— IMPRIMERIE —
F. BOISSEAU
34, RUE DU TAUR 34
TOULOUSE

